

SANDRA MARA STROPARO

**CARTAS DE MALLARMÉ:
LEITURA, CRÍTICA E TRADUÇÃO**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, do Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Sérgio Medeiros, Dr.

**FLORIANÓPOLIS
2012**

**Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina**

S924c Stroparo, Sandra Mara

Cartas de Mallarmé [tese] : leitura, crítica e tradução /
Sandra Mara Stroparo ; orientador, Sérgio Luiz Rodrigues
Medeiros. - Florianópolis, SC, 2012.

1 v.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação
em Literatura.

Inclui referências

1. Mallarmé, Stéphane, 1842-1898 - Crítica e interpretação.
2. Literatura. 3. Literatura francesa - Cartas. 4. Poesia
francesa. I. Medeiros, Sérgio Luiz Rodrigues. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

CDU 82

reservado para folha de aprovação

*Pour celui qui est venu de Gaeta, Gaëte, Gaète,
et qui a passé à travers moi.
Et, avec moi, à travers des années,
de Dublin à Lepanto, en passant par Valvins.
Merci, toujours, de tout mon coeur.*

[...] le sens est évoqué par un mirage interne des mots mêmes.
Mallarmé, à propos du poème en -yx
(lettre à Cazalis, 18 jul 1868).

AGRADECIMENTOS

A meus pais, minha irmã e meu cunhado, que nunca desistiram de mim. Por favor! eu vou sempre precisar de vocês. E de você também, Dudu, promessa para alegrar nossas vidas. E à Beatriz, que já faz isso há bastante tempo.

A meus colegas professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Universidade Federal do Paraná, e especialmente aos da área de Literatura Brasileira que muito gentilmente me concederam o tempo para terminar esse trabalho. Além disso, sou sempre grata pela possibilidade de trabalhar com pessoas como vocês, numa Universidade como a nossa. Muito obrigada, Benito, Fernando, Luís, Marilene, Milena, Paulo, Raquel, Renata e Waltencir.

Ao programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, que acolheu esse trabalho, bem como aos professores que tive aqui. Lembrança especial para as aulas e a grande generosidade didática do professor Raúl Antelo, que, juntamente com a professora Ana Luiza Andrade, fez sugestões importantes na qualificação desse trabalho.

A meus alunos. Os velhos, muito queridos, e os que estão por vir.

Ao Marcelo Jacques, por ter ido à Maison de France por mim.

A todos os livreiros espalhados por esse mundo – e foram realmente muitos – que me ajudaram a encontrar os livros de que eu precisava.

Aos vizinhos mais divertidos do mundo, que sempre mantêm abertos a casa e o coração: os Tezza, Cristovão e sua Betinha, e a família da Bebel: a Liliana e o Christian.

Ao Rogerio e à Rosiane, ao André e à Fran, pelos risos e trocas, família e amigos do coração. Fico torcendo por novas viagens, concertos e exposições de arte contemporânea...

To my very, very faithful friends, Klemie and Don, who from the other hemisphere, from the desert and from the snow, never ceased to send me their words, affection and grace.

Au professeur Vincent K., le plus gentil des écrivains.

Aos professores membros da banca, por terem aceitado ler esse trabalho.

A meu orientador, professor Sérgio Medeiros, pela presença, pela liberdade concedida, e por todos os votos de confiança. A ele e sua Dirce, mais que Circe e Penélope, e seu Bruno, o valente Napoleão.

E a Morfeu, que nunca me acolhe em seus braços.

Só os Poetas têm o direito de falar; porque antes de tudo, eles sabem.

(Mallarmé, carta a Edmund Gosse, 10 de janeiro de 1893)

RESUMO

Esta tese parte da leitura das cartas de Stéphane Mallarmé – com especial atenção ao que se poderia chamar de período de formação do poeta – com o objetivo de averiguar os elementos que esse conjunto pode revelar para, de um lado, fundamentar o que hoje reconhecemos como um contexto de “modernidade” da produção literária e, de outro, investigar as abordagens empregadas pela crítica literária posterior ao buscar, a partir dessas cartas, entender o autor e os dados que compunham toda uma nova linguagem poética. Figura essencial para o nascimento da poesia moderna, Mallarmé teve uma recepção por vezes algo tortuosa, que em grande medida só pôde se estabelecer mais inquestionavelmente a partir da publicação de suas cartas e do acesso que elas permitiram a todo um discurso do autor sobre seus ideais e sua produção poética. Como não há em português uma seleção extensa dessas cartas, o trabalho apresenta, também, uma discussão da recepção de Mallarmé no século XX brasileiro e uma significativa amostra traduzida das cartas daquele período fundamental.

Palavras-chave: Epistolaridade. Modernidade. Poesia.

ABSTRACT

This thesis proposes a reading of the letters of Stéphane Mallarmé – with special attention being given to what one could call his formative years – in the search for those elements that can be taken from these texts to ground, on the one hand, what we now recognize as a “modernity” context in our literary production, and, on the other, to examine the approaches chosen by the literary critics who, in reading these letters, have tried to understand the author and the data that amounted to a whole new poetic language. A founding figure in the beginnings of modern poetry, Mallarmé has had something of an erratic reception, a reception which could only be fully stabilized through the publication of his letters and the access they gave to a whole discourse, by the author himself, dealing with his ideals and his poetical production. Since there is no large selection of the letters available in Portuguese, the thesis also offers a discussion about the reception given to Mallarmé during the XXth century in Brazil and the translation of a significant sample of the letters written during those fundamental years.

Keywords: Epistolarity. Modernity. Poetry.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	LEITURA.....	23
2.1	A RECEPÇÃO DA OBRA	23
2.2	ATAQUES	26
2.3	DEFESAS	44
2.4	MALLARMÉ NO BRASIL.....	51
3	CRÍTICA	81
3.1	AS CARTAS	81
3.2	ENDEREÇAMENTO	85
3.3	IMPESSOALIDADE.....	98
3.4	EPISTOLARIDADE	119
3.5	SILÊNCIO: A <i>MIMESIS</i> , O MIMO E OS BRANCOS.	134
4	TRADUÇÃO	151
4.1	MALLARMÉ TRADUTOR	151
4.2	SOBRE A TRADUÇÃO DAS CARTAS	166
4.3	SELEÇÃO E TRADUÇÃO DAS CARTAS / ÍNDICE DAS CARTAS E ILUSTRAÇÕES	173
5	CONCLUSÃO.....	267
	REFERÊNCIAS.....	271

1 INTRODUÇÃO

Quando tinha 5 anos, Stéphane Mallarmé perdeu a mãe. Seu pai, bastante distante, acabou por dividir a responsabilidade sobre sua educação e a de sua irmã mais nova, Maria, com os avós maternos, monsieur et madame Desmolins. Esses, ciosos e atentos, internam a menina entre freiras e mandam o menino para colégios internos religiosos em Paris: colégios de aristocratas em que devia disfarçar sua procedência burguesa. Mais tarde, ele irá para um colégio em Sens, mais perto do pai e da madrasta. Esse novo casamento de seu pai lhe deu cinco irmãos, mas ele nunca terá um contato realmente próximo com eles. Nesses colégios ele passará todo o fim da infância e adolescência.

Durante esse período da vida, tomando aos poucos consciência de si e do mundo, seu único vínculo afetivo real será sua irmã, a quem escreve cartas carinhosas, infantis e maduras ao mesmo tempo, mas bastante pessoais. Com os avós, tias maternas e com o pai, a relação respeitosa e burguesa entre a criança e seus tutores.

Quando tinha 15 anos, Stéphane Mallarmé perdeu a irmã. Essa segunda orfandade lhe daria a consciência de sua solidão e determinaria muito de seu ânimo para o resto da vida.

Os mais de doze volumes de cartas a que temos acesso hoje, e que ele escreveu durante a vida adulta, nos revelam isso: carências afetivas, uma certa ansiedade, um gigantesco amor pela palavra e uma gentileza de trato que nenhum dos aristocratas com quem estudou nos colégios da infância poderia equiparar.

*Écrire, c'est donc "se montrer",
se faire voir, faire apparaître son propre visage
auprès de l'autre."
Foucault, L'Écriture de soi.*

Numa carta já bastante estudada, escrita a Léo d'Orfer em 27 de junho de 1884, Mallarmé responde a uma pergunta: "o que é a poesia?". Ofereço aqui uma tradução algo herética (em se tratando de Mallarmé, qual não será?), mas útil para os nossos fins:

Sua injunção brusca: "Defina a Poesia", é como um soco que nos deixa a visão ofuscada. Balbucio, abalado: "A poesia é a expressão do sentido misterioso dos aspectos da existência, trazida a

seu ritmo essencial pela linguagem humana: ela assim supre de autenticidade nossa permanência e constitui a única tarefa espiritual.”

Adeus, mas aceite minhas desculpas.¹

Esse texto foi publicado dois anos depois pelo destinatário da carta em *La Vogue*, importante periódico considerado “simbolista”², fundado por nomes como Félix Fénéon e Gustave Kahn e que circulou entre 1886 e 1901. Como outros textos de Mallarmé, esse também apresenta uma linguagem muito própria e inversões sintáticas que obscurecem o sentido, simultaneamente a uma ideia, ainda que fugidia, que sempre nos faz desconfiar de nossa própria compreensão sem que nos seja permitido abandonar a curiosidade. Há sempre algo que escapa mas há sempre a sensação de que esse algo não é desprezível e que persegui-lo vale a pena.

Note-se: esses comentários parecem se aproximar, perigosamente, de uma exegese religiosa. Essa, claro, não é a intenção, mas a leitura da obra desse autor e de boa parte da crítica sobre ela frequentemente não se distanciaram desse tom como provavelmente pretendiam. A última frase – “Adeus, mas aceite minhas desculpas” – é reveladora: Henri Mondor, um dos organizadores das cartas do autor, assume que essas desculpas se devem, provavelmente, ao fato de Mallarmé ter consciência de que sua resposta era na verdade um “soco metafórico”³.

A questão que se coloca, quando nos aproximamos dos textos de Mallarmé, parece ser: como comentar algo que parece arisco à compreensão? ou, se finalmente compreendido, como explicar aquilo que não se descreve adequadamente salvo em suas próprias e únicas palavras? qual é o tamanho do problema com que nos deparamos quando, para cúmulo de dificuldade, estamos tratando de um texto, para nós, traduzido?

Trataremos aqui fundamentalmente de certos aspectos presentes na correspondência do autor, mais particularmente de uma fase dela, do

¹ *Correspondance*. Vol. II, 1871-1885. Paris, Gallimard, 1965. p. 266. A partir de agora, todas as citações pertencentes à coleção completa da correspondência do autor serão incorporadas em nota e referidas como *CM*, com dados do volume em romanos e a página correspondente. Todas as referências em francês, inglês e espanhol serão apresentadas em traduções minhas, exceto quando indicado na referência bibliográfica.

² Um dos principais “furos” dessa revista foi a primeira publicação de *Les illuminations*, de Rimbaud, em 1886.

³ *CM*, II, p. 266, n. 3.

que eles representam como fundamentação para o contexto literário moderno e de como a crítica se serviu deles para, principalmente, entender a própria obra do autor e as bases de uma nova linguagem poética. A obra propriamente dita, portanto, estará presente, claro, mas menos especificamente.

Trabalhar com as cartas de alguém é articular uma infinidade de tempo e pessoas: todas as pessoas que podemos ser no espaço de uma vida. Trabalhar com as cartas de alguém como Mallarmé pode representar tudo isso mais o fato de que, sendo ele quem era, não só o leque e o número de interlocutores é grande e variado, como a visibilidade em torno de seu nome e de sua personalidade, ainda em vida, já havia alterado significativamente seu discurso epistolar.

Cartas são um discurso muito particular. Estamos lidando com textos que, em sua maioria, foram escritos “para uma pessoa” específica: há um “outro”, o leitor original e de direito. O texto guarda de seu autor tudo que ele queria que aquele outro, o destinatário, soubesse dele. As gradações de tratamento, os assuntos, os segredos revelados e os fatos escondidos mostram íntimas relações de troca, construções de afetos, elogios respeitosos, decepções desimportantes, frustrações e alegrias. Há sempre uma ética por trás de cada carta, um código de comportamento, um registro de língua escolhido.

Lendo as cartas de Mallarmé não podemos dizer que a linguagem é como a de sua poesia ou prosa, mas a retidão e a clareza clássicas tão prezadas pelos franceses não são sempre sua primeira escolha. Especialmente quando fala sobre poesia, mesmo em algumas cartas escritas para alguns dos amigos mais íntimos, a linguagem não será das mais óbvias. Como em sua obra, as cartas às vezes passam muito perto de inventar uma linguagem nova para poder expressar o novo que também estava em sua compreensão estética.

Há um longo caminho pessoal entre as cartas do começo da vida adulta de Mallarmé e as que ele escreveu já como Príncipe dos Poetas, título que recebeu após a morte de Verlaine, em 1896. Primeiro, o jovem que luta com a própria família para conseguir refutar uma tradição familiar de empregados de cartório e tornar-se professor e, logo em seguida – e assim praticamente até o fim da vida – a do jovem marido e pai que precisa sustentar-se e sustentar a família, ao mesmo tempo em que agoniza para compreender o que era poesia para si próprio e para se transformar em um dos mais importantes poetas de seu tempo. Esse caminho está, pela via positiva ou negativa, registrado em suas cartas.

A tentação biográfica, como é fácil de se imaginar, está sempre à espreita em uma pesquisa como essa. Seja do ponto de vista mais pessoal – famílias, amores, filhos – seja considerando só o mundo literário – amigos poetas, o Estado empregador, escritores desafetos – há muito para se especular. Como qualquer detalhe biográfico, esses dados ajudariam a configurar um pouco da personalidade e muito da época de Mallarmé, estruturas sociais e culturais, problemas e soluções financeiras e editoriais. No entanto, a escolha aqui foi de caráter, digamos, estético-biográfico: o que as cartas podem nos mostrar quanto à obra de Mallarmé? Como o discurso epistolar, pessoal por excelência, se configurou na vida do provável mais “impessoal” de todos os poetas?

O “silêncio” *em* Mallarmé é um tema caro à crítica, mas certamente soaria bastante surpreendente uma afirmação, intempestiva, que declarasse o silêncio *de* Mallarmé a partir de suas cerca de 2800 cartas. Como? Silêncio para interlocutores “pessoais”, em mais de uma dúzia de volumes de cartas?

O silêncio não precisa supor rarefação na expressão, concisão ou ausência. O silêncio pode ser tema, mas pode também ser forma de expressão, decisão prévia da pessoa discursiva, pode ser a maneira escolhida para construir uma voz que vele sem a intenção de recusar, mas que proteja o necessário, tanto da pessoa, quanto daquilo de que se fala. A poesia de Mallarmé, através de inúmeras reescritas que resgatamos hoje, mostra muito claramente esse véu que o autor-revisor tece aos poucos sobre os versos, limpando-os até o limite máximo da língua (ou muito além dele, diriam alguns).

As cartas, no entanto, não passaram por essas revisões. Na verdade há notas do autor em torno das cartas – aproveitamentos de textos, antes ou depois da carta, nos arquivos do poeta. Mas, uma vez enviadas, elas chegaram assim... até nós. Os anotadores relatam palavras riscadas, trocadas por outras, grifos, frases sublinhadas, mas tudo está ali, latente, e as marcas, quando existem, se exibem concomitantemente ao que seria uma versão final escolhida pelo autor, ao menos naquele momento.

Esse já seria um bom motivo para se trabalhar com as cartas, não houvesse também o fato de que, por alguns anos de sua vida, as cartas foram quase que sua forma exclusiva de comunicação com outros amigos, poetas, interlocutores interessantes e interessados que a história decidiu que receberiam as cartas da invenção de uma voz moderna. Essas cartas, que coincidem com o momento em que sua “obra se pensou”, como ele mesmo afirmava, definiram as questões desse trabalho. Há que se compreender, inclusive, que embora essas cartas façam parte

do capítulo que reúne o conjunto das cartas traduzidas, elas estão parcialmente transcritas, novamente, em sua abordagem mais crítica, visando facilitar a leitura e também porque o próprio discurso das cartas faz parte, deve fazer parte, em alguma medida, do discurso sobre elas também.

O que segue é uma apresentação rápida que pretende deixar mais clara a disposição das partes do trabalho, na esperança de facilitar, um pouco, a leitura do todo.

LEITURA

Ao estudar o período de produção de Mallarmé, vemos que as reações críticas adversas à obra, e as respectivas defesas, acabam por ser uma boa maneira de expor algumas das características principais de sua poética. Além disso, podemos ao mesmo tempo perceber o ambiente e contextos da época, considerando inclusive o vigor da produção intelectual e dos espaços midiáticos que nos legaram grande parte dessa história. Desnecessário lembrar que grande parte das ocasionais “respostas” de Mallarmé, remetidas em defesa própria, se realizaram através de cartas.

O trecho “Mallarmé no Brasil” não é tangencial em relação ao tema do trabalho. Considerei importante ancorar uma certa parte da pesquisa no Brasil e o levantamento não se mostrou supérfluo e muito menos desimportante para o trabalho: a progressão da fortuna crítica de Mallarmé e sua consolidação como uma das figuras centrais no cenário da modernidade, fazem com que a repercussão de sua obra em outros países seja parte desse cenário.

CRÍTICA

Inicialmente, uma apresentação sobre as cartas pretende conduzir o texto a algumas leituras críticas mais específicas baseadas, principalmente, em questões levantadas por elas. A hipótese de Kaufmann, de que há a percepção de um endereçamento no texto poético que desnuda não só a voz, mas também o próprio texto e seu gênero, apresentando como que uma ficção contratual, pode ser transferida, “emprestada” portanto, para os questionamentos sobre autoria e, finalmente, sobre sua própria existência. Passando por Blanchot e chegando a Barthes, Foucault e, finalmente, Derrida, a natureza do texto mallarmaico, sua tendência ao “desastre”, à ocultação e ao “desaparecimento elocutório” é relacionada às descobertas feitas pelo autor e relatadas em algumas de

suas cartas. O “silêncio”, como resultado estético e característica literária moderna, pretende oferecer um fechamento para esse trajeto.

Observação importante quanto aos textos críticos consultados: dada a natureza deste trabalho, optei por oferecer as citações traduzidas, seguindo o mesmo processo de leitura, crítica e tradução que permitiram, para mim, o pensamento sobre as cartas de Mallarmé.

TRADUÇÃO

O Mallarmé poeta se formou também a partir do Mallarmé leitor e tradutor de inglês. Levantar, portanto, uma trajetória, estritamente explicitada nas cartas do autor, de sua produção como tradutor, é uma reafirmação da própria proposta desse trabalho, incorporando a tradução como forma de compreensão e leitura. Comentar, portanto, as traduções mallarmaicas, e procurar repetir um pouco desse processo, em outra via – do francês para o português –, foi uma das formas encontradas para a realização deste trabalho como um todo. Dificuldades pragmáticas, escolhas tradutórias e comentários sobre a seleção das cartas são apresentados imediatamente antes da seleção das cartas.

Tradução de uma seleção de cartas, com algumas notas de rodapé que sustentem pequenos detalhes biográfico-literários necessários para sua compreensão: essa seleção teve como critério uma amostragem maior do período de “exílio”⁴, algumas cartas familiares do começo da vida adulta (a exceção é uma carta da adolescência para sua irmã), cartas a alguns destinatários importantes, a presença da tradução em sua vida, a decisão à beira da morte...

E o silêncio pode ainda estar por ali.

⁴ Período entre 1863-1871 em que Mallarmé morou em pequenas cidades, longe de Paris.

2 LEITURA

Tudo acontece como se seus textos representassem o conjunto dos lugares que um leitor pode ocupar, como se colocassem à prova todas as hipóteses de leitura. Esse fenômeno explica sem dúvida a extrema diversidade dos lugares que lhe foram atribuídos de volta pelos seus leitores: não somente pelas críticas ou os teóricos, mas também por numerosos escritores entre os mais importantes da literatura francesa moderna.

Kaufmann, sobre Mallarmé, em *Le livre et ses addresses*.

2.1 A RECEPÇÃO DA OBRA

Deus, seja qual for, não pode ser simples. Ele não poupa mistérios. Na bíblia da poesia malarmaica, o “sentido misterioso dos aspectos da existência” é o graal, seja do autor, seja de seus leitores. Como isso se construiu consistentemente em uma obra literária é o que a crítica parece ter levado algum tempo para compreender – ou começar a. Enquanto Mallarmé já era referência para a vanguarda e quase toda a poesia dita moderna do século XX, a crítica só aos poucos ia dando conta de “comentá-lo”. Aceito por artistas como influência mas ainda obscuríssimo criticamente, Mallarmé demorou a conseguir para si uma fortuna crítica sólida, pois a maioria das suas leituras era feita no sentido de desvendar ou tentar elucidar o que seus textos pretendiam “dizer”, e isso no sentido mais simples de “dizer”, ainda antes das abordagens psicológicas ou filosóficas que viriam a ser exploradas. Seu lugar no século XX, num primeiro momento, lhe é portanto reservado diretamente pela recepção de sua produção, enquanto a crítica propriamente dita demorou um pouco mais para acompanhar essa aparente unanimidade, sem ser de pronto capaz de explicá-la. Na verdade, a crítica passou bastante tempo em embates sobre se Mallarmé era, ou não, obscuro...⁵

Essa história toda tem um pouco mais de cem anos. Quando morreu, em 1898, Mallarmé havia publicado muito pouca coisa. Além do volume *Divagations*, de 1897, publicara textos em revistas, poemas

⁵ Um bom exemplo é o capítulo de *Faux pas*, de Maurice Blanchot, “La poésie de Mallarmé est-elle obscure?”, de 1943. É um texto importante, entre outras coisas por se tratar do primeiro livro de ensaios do autor. Esse capítulo procura polemizar com um livro de Charles Mauron, *Mallarmé l’obscur*, de 1941.

soltos, ensaios, traduções, respostas a entrevistas, participações em antologias. Em volumes exclusivos, mas a maioria vinculados a revistas de literatura, e com pouquíssimos exemplares, havia *Poésies* (40 exemplares), 1887, reunindo o que fora publicado no *Parnasse Contemporain*; *Album de vers et de prose*, de 1887; *Pages* (1891); *Vers et prose* (1893); o pequeno texto *La musique et les lettres* (1895).

A obra foi aparecendo aos poucos após sua morte e, depois da morte da filha e do genro, com maior liberdade dada aos seus estudiosos. Em 1945, a primeira edição de obra completa alcança todas as honras que a coleção Pléiade, da editora Gallimard, consegue personificar. Entronizada, e a partir desse momento mais acessível para novos leitores, a obra de Mallarmé vê começar então, de fato, o processo de criação de uma fortuna crítica mais sólida.

Nos primeiros anos, entretanto, a maior estrela é o próprio autor. Um bom exemplo é *La poésie de Stéphane Mallarmé*, de Albert Thibaudet, 1926⁶, que tenta em muitos momentos “resolver” a obra do autor em classificações de ordem biográfica-psicológica. Embora essa seja uma grande leitura de sua produção o caminho ainda seria longo.

Em muitas outras obras e ensaios, sua vida, ainda que bastante prosaica, e sua personalidade, sempre discretíssima, são dissecadas em levantamentos factuais e em elucubrações psicológicas e psicanalíticas de várias naturezas. Mesmo Paul Valéry, que conviveu com o poeta, se deixou em boa parte seduzir por esse filão crítico. Como ele, outros amigos – ou nem tanto – e frequentadores do poeta deixaram alguns relatos ou chegaram mesmo a publicar pequenas obras⁷ dando seu depoimento sobre a esfinge que a França do século XIX tinha conseguido forjar.

A crítica a princípio tentará fugir do biografismo (tradição herdada, considerando-se a importância de Sainte-Beuve), mas a tentação é grande já que a obra insiste em criar dificuldades de leitura e qualquer ligação entre a obra e o autor parecia ao menos transmitir algumas ideias

⁶ A importância dessa obra é atestada pelo fato de que ela continua sendo integralmente reeditada pela Editora Gallimard.

⁷ Foram inúmeros os textos publicados com relatos pessoais e obras como: VALÉRY, Paul. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Paris: Éditions de la N.R.F., 1950 (obra que reúne textos publicados na imprensa em separado, anteriormente); e DUJARDIN, Édouard. *Mallarmé par un des siens*. Paris: Éditions Messein, 1936. MAUCLAIR, Camille. *Mallarmé chez lui*. Paris: Grasset, 1935.

e avaliações: como se dessa maneira o crítico alcançasse algo a dizer. Assim, as abordagens de caráter psicológico-psicanalítico, além de coincidirem com a voga crítica, parecem oferecer a aura de seriedade que a análise dos seus poemas ainda não alcançava porque simplesmente... os críticos não pareciam convencidos de suas próprias conclusões. Mallarmé era já parte do cânone de influência e formação do modernismo do início do século mas a própria crítica ainda não dava conta dele.

É importante que se sublinhe esse fato. Embora essa “dificuldade” não tenha se dado apenas em relação à obra de Mallarmé, podemos conceder, aqui, que ela talvez iconize com perfeição os impactos iniciais que o Modernismo produziu. Para tentar descrever a grande dimensão das mudanças provocadas pela arte desse momento, M. Bradbury e J. McFarlane não poupam superlativos, definindo a categoria mais extrema de mudança dentro de critérios de uma “sismologia cultural”:

[...] resta uma terceira categoria para aquelas imensas deslocções [sic], aquelas cataclísmicas sublevações da cultura, aquelas fundamentais convulsões do espírito humano criador que parecem demolir nossas mais sólidas e firmes crenças e postulados, deixando em ruínas (nobres ruínas, dizemos para nos consolar) grandes áreas do passado, questionando toda uma civilização ou cultura e estimulando uma frenética reconstrução. É inegável que o século XX nos trouxe uma nova arte [...] e essa nova arte origina-se ou consiste numa sublevação da terceira ordem, de natureza cataclísmica.⁸

Assim, independente do fato de admitirmos o Modernismo como um movimento uno – e os próprios autores não fazem isso – sabemos que nenhuma dessas agitações cataclísmicas é facilmente aceita ou absorvida. Se escolhermos Mallarmé como modelo e agente dessas agitações, é também especialmente porque a recepção de sua obra foi imediata e interessada – o que não significa que tenha sido unanimemente positiva – mas de resultados críticos lentos e incertos por bastante tempo.

⁸ BRADBURY, M. e MCFARLANE, J, 1989, p. 13.

A publicação da obra completa, em 1945, organizada por Henri Mondor, foi importante, como já se disse, para a confirmação do autor no cânone. Embora essa publicação seja responsável por colocar à disposição – e anotar abundantemente – uma obra de publicação escassa e esparsa, podemos perceber que ela de alguma maneira ratifica a fama de difícil do autor, sendo que as várias versões de cada um dos textos expostas nessa edição revelam perfeitamente não só seu processo de criação, mas também os procedimentos desenvolvidos por ele, a cada reescrita de texto, para tentar alcançar “o ritmo essencial da linguagem humana”, ou o que ele aspirava quanto a essa linguagem, e o quanto isso, frequentemente, significou de distanciamento e mesmo de obscurecimento da linguagem poética padrão. Se considerarmos apenas uma leitura objetiva, as últimas versões são de compreensão sempre menos simples que as primeiras.

Essa edição será seguida por uma outra, publicada no aniversário de um século da morte de Mallarmé, em 1998, organizada por Bertrand Marchal: uma edição de dois volumes, basicamente o dobro do tamanho da primeira. O fato de a editora Gallimard organizar uma segunda edição para a Pléiade mostra que, descobrimos ao folhear as duas edições, muito mais tinha sido descoberto e estudado sobre a obra dele. Além de novas partes de obras e novas versões de alguns mesmos textos (a publicação de *Un coup de dés*, por exemplo, na formatação realmente idealizada pelo autor), a nova edição apresenta também um conjunto de cartas escritas por ele, numa seleção de interesse especialmente literário. Essa seleção foi feita principalmente a partir da grande coleção publicada pela editora entre os anos de 1959 e 1985.

2.2 ATAQUES

A recepção à obra de Mallarmé nas primeiras décadas guarda histórias de pequenas polêmicas, rejeições radicais e adorações de caráter quase religioso. Algumas dessas reações – e suas eventuais respostas – podem nos ajudar a descobrir o mundo em que seus poemas aportaram inicialmente e, apesar da grande aceitação por parte dos artistas da época, constatar que seu nome não era sinônimo de unanimidade poética.

Um exemplo breve é aquilo que ficou mais tarde conhecido como o *Affaire du Parnasse*. Em 1875, o terceiro volume, que seria também o último, do *Parnasse contemporain* estava se organizando. Théodore de Banville, François Coppée e Anatole France eram os editores e “juízes”,

devendo escolher os poemas a serem publicados. Anatole e Mallarmé já se conheciam e mantinham uma correspondência. Nos dois primeiros números do *Parnasse* Mallarmé teve poemas seus publicados e conseguiu bastante atenção por isso; enviou também seu *Faune* para o novo número. Mas o poema não foi publicado e o que “vazou” do julgamento sobre isso foi uma frase de Anatole France, *On se moquerait de nous!*, “Rirão de nós!”. Os defensores de Anatole dizem que essa frase só resiste ao tempo graças ao irônico crime de *lèse-idole*, lesa-ídolo, que ele teria cometido ao rejeitar Mallarmé...⁹. Esses fatos, no entanto, não aparecem registrados nas cartas de Mallarmé: H. Mondor, ainda assim, enxerga uma certa ironia em uma carta de maio de 1876, enviada a Anatole France com comentários sobre o seu, de Anatole, novo livro¹⁰.

As cartas guardam várias das reações de Mallarmé a algumas das manifestações de recusa de sua obra, enviadas como correspondência a editores dos periódicos sedentos por alguma polêmica que envolvesse o *mainstream* artístico. Vale a pena tentarmos compreender o ambiente em que essas discussões se davam, às vezes encenadas como se fossem escaramuças, com penas no lugar de espadas, tudo em nome das boas vendas (quem disse que a imprensa de hoje é que é sórdida?). Um cenário objetivo da mídia cultural da época pode nos dar uma boa ideia da situação:

Durante os anos de 1880, o número de livros publicados na França aumentou dramaticamente a cada ano, chegando ao ápice em 1889, quando perto de 15 mil títulos apareceram só naquele ano. Uma pequena redução ocorreu na década seguinte, mas o volume ainda era grande, com uma média de 12 mil novos livros de verso. Sublinhando a expansão da publicação de livros estava o crescimento ainda mais rápido de periódicos. Entre 1885 e 1895, uma média de 985 novos jornais literários foram lançados a cada ano, enquanto que em 1860 havia menos de 500 periódicos no total, contando os estabelecidos e as novas empreitadas. Em 1889, o editorial do primeiro número de *La plume* anotou que 1747 jornais eram publicados

⁹ De qualquer forma, o *affaire* rendeu um livro: MONDOR, Henri. *L'affaire du Parnasse: Stéphane Mallarmé e Anatole France*. Paris: Frangrance, 1951.

¹⁰ *CM*, II, pp. 115-116.

apenas em Paris e satirizava que eram 1746 demais. *La plume* durou 15 anos, mas a maioria dos jornais pequenos sucumbia rapidamente depois de um punhado de números. O pessoal ia adiante, esperando encontrar a chave do sucesso, mas mesmo diretores de pequenos jornais de sucesso não podiam ganhar a vida a partir desse trabalho.¹¹

É nesse cenário que encontramos várias “reações” a Mallarmé. Para os fins deste trabalho, dentre os comentários críticos ao poeta vamos considerar com um pouco mais de cuidado três, o de Liev Tolstói, o de Max Nordau e o de Marcel Proust: todos tratam da Arte de sua época (Max Nordau vai um pouco mais além...) afirmando não compreendê-la. Tolstói cita diretamente Mallarmé e Proust se refere aos “simbolistas”, de quem Mallarmé havia sido eleito o “príncipe”. A escolha dessas referências se deveu ao fato de se tratarem de dois autores importantes – um consagrado pelo século XIX e outro em vias de sê-lo pelo século XX –, e de um terceiro que se tornou mais histórica que esteticamente importante, e ao fato de que o autor pessoalmente reagiu a cada uma delas, em cartas e em textos a serem publicados em revistas (enviados, todavia, também como correspondência) e, no caso de Nordau, no texto das conferências que fez na Inglaterra, publicado mais tarde.

Começemos pelo escritor russo. O romancista, com grande trânsito pela França e sua cultura – como, aliás, toda a aristocracia russa da época –, dominava a língua francesa e mantinha-se atualizado quanto à literatura do momento. Em 1896, no jornal *Le Gaulois*, Henri Lapauze publicou o artigo “Une soirée chez Léon Tolstoï”, em que narra em tom de anedota um encontro com o romancista. Tolstói teria lido um poema em um jornal e perguntado, em tom jocoso, o que ele queria dizer, já que não tinha entendido nada. A resposta a isso teria sido: “Mas é um dos poemas mais célebres de Stéphane Mallarmé!”, ao que Tolstói responde: “Que seja. Mas vocês ao menos compreendem o sentido? Eu não. Nem um ponto, uma vírgula.” Mais adiante Lapauze mostra que outros autores franceses foram também criticados por Tolstói, e observa: “Então, é assim que escrevem seus jovens homens de letras? Eles não acham então que nossa língua, tão bela, tão nobre e pura, seja suficiente? É realmente necessário que eles a torturem e que nós nos torturemos a nós mesmos? É ainda mais pena que aquele que escreveu tenha, com certeza, talento”. A anedota foi retomada por Lapauze em livro, *De Paris au*

¹¹ SMITH, 1999, p. 49.

*Volga*¹², acrescentada da informação de que se tratava do poema “M’introduire dans ton histoire” e da observação: “Ah! a literatura francesa pode se gabar de ter ultimamente um belo grupo de ‘nebulosas’”¹³.

Não podemos deixar de notar que nesse momento Mallarmé “parecia” ser, ao menos superficialmente, uma unanimidade. A menção portanto a um de seus poemas como “célebres”, a primeira reação de estranhamento, atesta esse reconhecimento. Na França do final do século XIX, no entanto, com a multiplicidade de veículos de mídia cultural, as discussões e as polêmicas interessavam especialmente aos editores: essa exposição era portanto um prato cheio para o apetite midiático do momento.

Mallarmé, por sua vez, pouco mais de uma semana depois da publicação e consultado pelo próprio redator do jornal, escreve uma carta em que comenta o fato:

[...] Talvez seja muito tarde, mas sua carta me encontrou em trânsito. As apreciações de Tolstói, em relação à língua de hoje, Senhor, me parecem exatamente as que precisamos aceitar dele, gênio amplo e simples, objetivo na expressão da ideia; não é por acaso que o grande escritor aprendeu, disseram-me, francês em Stendhal. O estrangeiro deve conhecer nossa língua por seus grandes traços típicos exteriores, a partir dos clássicos e sua descendência; mas o senhor percebe que fazendo assim nós nos ocupáramos em reforçar essa língua absoluta, no lugar de realizar, por nossa própria conta e risco, experiências individuais, tentando, se possível, autenticá-las?¹⁴

Não temos necessariamente a reação da época, mas o jornal publicou a carta de Mallarmé sob o algo cínico título de “curieux billet”, curioso bilhete. O que nos interessa aqui é a segurança demonstrada pelo poeta nesses poucos comentários. O autor parece passar incólume pela crítica adversa, com a clareza que só mais tarde foi apreendida pela crítica e que deixava explícito seu trabalho de pesquisa e experiência

¹² Paris: Lemerre, 1896.

¹³ *CM*, VIII, p. 175, n. 2.

¹⁴ *CM*, VIII, pp. 175-176. Carta ao redator-em-chefe de *Le Gaulois*. Valvins, 20 jun. 1896.

com a língua, num esforço de “autenticação”, e poderíamos também dizer legitimação, literária desses resultados.

Dando provas de que esse era um assunto que de certa forma o obcecava (e ele aparentemente tinha vários assuntos como esse), Tolstói publicou em 1897 um livro importante, *O que é arte?*¹⁵, onde desenvolve longamente suas polêmicas opiniões sobre as artes. No décimo capítulo, a arte contemporânea, em especial a literatura, é o tema, e Mallarmé é de novo usado como exemplo. Esse texto se tornou acessível para os franceses já no mesmo ano, graças à tradução feita desse capítulo por Tarrida del Marmol para uma revista, *La revue blanche*.

Uma nota que se justifica pelo interesse da personagem: nascido em Cuba, Fernando Tarrida del Marmól envolveu-se em movimentos políticos anarquistas em Barcelona, de onde se exilou depois dos processos repressivos violentos de Montjuïc. Passou alguns anos na França, depois na Bélgica, e terminou seus dias em Londres. Traduziu o texto de Tolstói a partir de seu original. Chama a atenção essa personagem ativamente ligada aos movimentos políticos da época, a própria existência dessa tradução, simultânea à publicação do original, e a qualidade editorial da revista que a acolhe, *La revue blanche*, que tinha denunciado em primeira mão, na França, graças a Tarrida, a violenta repressão do governo central espanhol na Catalunha. Essa revista foi bastante importante para os intelectuais da época e representou uma grande acolhida para o simbolismo e as discussões em torno dele.

Voltando ao texto de Tolstói traduzido por Marmól¹⁶: o título “Les décadents” foi escolhido pelo tradutor, que apenas repete a palavra “decadente” usada várias vezes no texto com toda sua força pejorativa. Claro que, para Tolstói, já convertido a uma espiritualidade onipresente, a suposta ausência de crença desses autores seria uma justificativa inicial para essa arte obscura e seus rasgos, diz ele, impuros e “pornográficos”. Mas a principal questão para Tolstói parece ser o fato de que essa poesia é incompreensível.

Como resultado da descrença das pessoas de alta classe, sua arte se tornou pobre de conteúdo. Mas, além disso, ao passo que se tornava cada vez mais exclusiva, ela se tornou ao mesmo tempo mais e mais complexa, fantasiosa e sem clareza. [...] Re-

¹⁵ TOLSTÓI, 2002. Ver ainda: MARCHAL, 1998. pp. 453-458.

¹⁶ MARMÓL, 1968, p. 251.

centemente não só a imprecisão, o mistério, a obscuridade e a inacessibilidade às massas passaram a ser consideradas mérito e condição de poeticidade das obras artísticas, mas o mesmo acontece com a imprecisão, a indefinição e a ineloquência¹⁷.

Nota importante: “descrença”, aqui, é de fato a descrença religiosa, o desapareço pelo sagrado que o século XIX engendrou, num caminho que vai de Hegel a Nietzsche, passando por Schopenhauer. Para Tolstói, já tocado por uma fervorosa devoção religiosa nesse momento de sua vida, essa é uma questão fundamental. Ainda: vale aqui fazer a ligação com os comentários “tolstoianos” de Mário de Andrade, expostos mais adiante neste trabalho, também defendendo a “eloquência”¹⁸.

Após criticar Baudelaire e Verlaine, tratando o último como sucessor do outro, Tolstói chega a Mallarmé... “considerado o mais importante dos jovens poetas, que diz diretamente que o charme de um poema consiste em se ter de adivinhar seu significado, e que sempre deve haver algum enigma em um poema”, e apresenta seu soneto “À la nuit accablante tu”, a que retruca afirmando que “Esse poema não é excepcional em sua incompreensibilidade. Já li diversos poemas de Mallarmé; eles são todos destituídos de sentido.”¹⁹

Tolstói cita em seguida um longo trecho do famoso texto “Sur l’évolution littéraire”, de Jules Huret produzido a partir de uma entrevista com Mallarmé e publicado, minuciosamente revisado pelo poeta, em 1891, no jornal *L’écho de Paris*²⁰. Esse texto foi um marco para o Simbolismo francês. No trecho citado por Tolstói, Mallarmé defende a alusão, e portanto o mistério, na poesia, ao contrário do ideal Parnasiano, e

¹⁷ TOLSTÓI. Op. cit., pp. 115-116.

¹⁸ Do ponto de vista da teoria literária, há um outro dado interessante: a obra Tolstói havia sido escolhida por Chklovski como exemplo de literatura provocadora de “estranhamento” em seu “A arte como processo”, um dos principais textos dentre os dos Formalistas Russos. Embora, portanto, pudesse ser um exemplo de literatura, em algum grau, “moderna”, como leitor Tolstói não soube compreender a nova poesia. Ver CHKLOVSKI, 1987.

¹⁹ Op. cit., p. 126.

²⁰ *Oeuvre complète*. Paris: Gallimard, 2003. V. II, p. 697-702. A partir de agora todas as citações pertencentes à obra completa de 2003 serão referidas como OC, 2003, com os dados do volume e página correspondentes. Para a edição de 1945, OC, 1945.

diz: “É o perfeito uso desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e dele retirar um estado de alma, por uma série de decifrações. [...] Deve sempre existir enigma em poesia, é o objetivo da literatura – não há outros – *evocar* os objetos.”²¹

Depois de lamentar a literatura, a pintura e a música são objeto de crítica de Tolstói. Pissarro, Manet, Monet, Renoir, Sisley, Redon, Liszt, Wagner, Berlioz, Brahms fazem fila no texto para receber os apupos russos. Já quase ao final, pretendendo resumir finalmente o que pensava dessa arte, Tolstói acaba confirmando seu pertencimento a um século XIX e suas concepções de mundo e de arte, em oposição exata ao que o século XX vai defender para si:

Um homem do povo lê um livro, olha um quadro, ouve uma peça ou uma sinfonia e não sente nada. Dizem-lhe que isso acontece porque ele não sabe como entender a obra. Prometem a um homem mostrar um certo espetáculo – ele vai e não vê nada. Dizem que isso acontece porque sua visão não está preparada para esse espetáculo. [...] Voltaire disse: ‘Todos os gêneros são bons, fora os tediosos.’²²

Voltaire à parte, Tolstói não perceberá que a grande diferença para a concepção de arte do século XX será o fato de que ela justamente compreende, antes, o homem do povo como Homem, considerando portanto que seu acesso deve ser garantido à qualquer forma de arte assim como à igualdade de direitos que lhe garanta condições de vida e educação. Garantir ao “homem do povo” o acesso à arte é também garantir ao artista sua liberdade de pesquisa e criação²³. E, note-se: é de pesquisa que Mallarmé fala, na carta em resposta à revista, quando trata de “experiências individuais”. Em sessenta anos, é ainda dessa mesma pesquisa que estariam falando nossos poetas concretos. Antes ainda de Mallarmé, Baudelaire já anunciava em *As flores do mal* que os poetas iriam consumir “seus dias em estudos austeros” para alcançar a beleza²⁴.

²¹ OC, 2003, v. II, p. 700.

²² TOLSTÓI. Op. cit., pp. 140-141.

²³ É claro que essa questão é muito maior, e com implicações históricas variadas dependendo do país que enfoquemos. Rejeitar o ponto de vista de Tolstói não significa rejeitar o seu “homem do povo”, mas antes a discriminação propriamente dita.

²⁴ “La beauté”. In: BAUDELAIRE, 1980, p. 15.

O texto de Tolstói, hoje, claro, padece da doença dos que perderam (as batatas?). Sem discutir aqui sua obra romanesca, podemos situar seu texto sobre arte em seu próprio tempo e lugar. Mas, como dito acima, é interessante perceber que a imprensa francesa tenha dado espaço para o texto e espaço para uma resposta a ele. Se deixarmos de lado o aspecto mercantil daquela *presse française*, podemos admirar o vigor dos participantes da discussão e dos periódicos que os acolheram.

Mas, mais que isso, devemos prestar atenção na natureza do ataque a uma nova literatura e ao fato de que Mallarmé parecia personalizar e reger a orquestra da mudança.

E a história toda não terminou aí. Em 1898 o tradutor de russo Ély Halpérine-Kaminsky (imigrado e correspondente russo) publica uma versão resumida do livro de Tolstói (publicará uma versão completa mais tarde) e pede a vários artistas e intelectuais citados que se manifestem sobre o texto. Mallarmé é um deles e embora mande logo sua resposta ela só será publicada meses após sua morte, no periódico *La grande revue*, em fevereiro de 1899.

Senhor, o texto resumido, às vezes uma paráfrase, retirado pelo senhor de uma grande obra sincera, em que Tolstói discute a própria existência da Arte, mostra uma fidelidade clarividente: o senhor admitirá, entretanto, que não julgo sobre os fragmentos luminosamente escolhidos e traduzidos, já que não possuo a obra integral, uma meditação poderosa que custou quinze anos. Temeria qualquer interpretação errônea como é o teor, por exemplo, do que aqui leio de um de meus poemas. Omitindo trechos onde o Tratado se especializa, para reter as páginas cobertas de desinteresse e generalidade, parece-me que o ilustre apóstolo atribui à Arte, como princípio, uma tal qualidade que é antes sua consequência. A Arte, com efeito, é essencialmente *comunicativa*; mas de fato, também, só *exclusiva* – adoto os termos. Difusão *para quem queira*, depois de um retiro, ou isolamento, para começar. À parte isso, o instinto religioso permanece um meio ofertado a todos para dispensar a Arte, ele a contém em estado embrionário e a Arte só emana, por si só ou pura, distraída dessa influência.²⁵

²⁵ CM, X, pp. 221-222.

Essa carta é bastante citada nos estudos de Mallarmé e é fácil perceber por quê. Mallarmé relativiza elegantemente a necessidade “comunicativa” que Tolstói atribui à arte, e que será objeto de discussão ainda no século seguinte, mesmo no Brasil, saindo-se com uma de suas fórmulas enigmáticas que, apesar disso, funciona muito bem no contexto. Além disso a carta oferece, três meses antes de sua morte, uma posição do poeta quanto à ideia de Arte e religiosidade: ou optamos pela arte, ou pela religião. Embora a religião de alguma maneira “contenha”, em estado embrionário, a Arte, ela só “emana”, cresce, passa a existir de fato quando ela se afasta da influência religiosa.

Não que ele já não tivesse tratado desses assuntos antes – e publicamente. Na verdade, toda essa discussão não passava de uma polêmica requentada para, provavelmente, garantir mais vendas à revista aproveitando a fama estabelecida de Tolstói e Mallarmé. Em seu *Divagations*, de 1897, os textos do capítulo chamado “Offices”, que tratam especificamente de questões ligadas à religiosidade – cristã e predominantemente católica – já haviam sido publicados em revistas e jornais, entre 1892 e 1896, assim como “Mystère dans les lettres”, de 1896.

Visto que valores ligados ao sagrado, à religiosidade cristã, a estudos gnósticos e da tradição mitológica ocidental e oriental perpassam a obra de Mallarmé, interrogações quanto à suposta “defesa” desses valores em sua obra geraram inúmeros estudos e posicionamentos diferentes. A questão da religiosidade em Mallarmé é um assunto bastante complexo, que já rendeu uma obra considerável, *La religion de Mallarmé*, de Bertrand Marchal.

Voltando à carta. Mallarmé, sempre muito educado, tenta afastar leituras e críticas radicais, mas não deixa de marcar sua posição. Ele se abstém de falar claramente sobre a questão da obscuridade para mostrar que a perspectiva inicial de Tolstói já parte de um equívoco: a Arte não pode ser determinada a partir do religioso.

Mas, poucos anos antes, Mallarmé também se viu analisado por outros aspectos hoje considerados bastante improváveis...

Em 1892, Max Nordau, um autor húngaro, médico e estudioso de sociologia que escrevia em alemão, publicou uma obra intitulada *Entartung*²⁶, “degeneração”. Essa obra conseguiu um sucesso imediato em toda a Europa e dois anos depois já estava traduzida para o francês²⁷. Atualmente Nordau é mais lembrado por ter sido, juntamente com Theodor Hertzl, o fundador da Organização Sionista Mundial. Mas seu livro

²⁶ Consultada, para esse trabalho, em sua tradução francesa, de 1894.

²⁷ Em 1896, já estava traduzida para o português.

Entartung foi responsável por parte da condenação do modernismo assumida pelo nazismo a partir dos anos de 1930. A exposição “Entartete Kunst”, “Arte Degenerada”, realizada em Munique em 1937, foi um exemplo da importância da obra de Nordau para a cultura da época. Oposta à chamada “arte heroica”, oficial e “equilibrada”, a Arte Degenerada era parte da plataforma de condenações do sistema nazista e incluía a produção de artistas ligados ao expressionismo, surrealismo, cubismo e fauvismo, só para citar alguns deles.

Nordau havia sido aluno de Cesare Lombroso, o famoso médico e criminologista italiano, responsável por estudos de frenologia e antropologia criminal que influenciaram grandemente a medicina e os sistemas jurídicos da época. O uso determinista das teorias darwinistas gerou sua teoria do “criminoso nato”, e a obra de Nordau, aliás dedicada a Lombroso, faz uso desses estudos para tentar demonstrar como características apresentadas pelas obras e autores românticos, pré-rafaelitas, simbolistas e parnasianos se “encaixavam” perfeitamente em parâmetros de anormalidade, debilidade mental, vício, mania e loucura...

Nordau reúne as características descritas em uma série de artistas e movimentos diferentes sob a psicologia do egotismo e a égide do místico, que ele considera abranger várias características e definir consideravelmente bem o caráter degenerado do conjunto dos artistas e da arte sua contemporânea:

Tão diferentes quanto possam parecer ao primeiro olhar individualidades tais como Richard Wagner e Tolstói, Rossetti e Verlaine, encontramos, entretanto, alguns traços comuns entre eles: pensamento vago ou incoerente, arbitrariedade na associação de ideias, aparecimento de obsessões, excitabilidade erótica, entusiasmo religioso, que permitem reconhecer neles os membros de uma única e mesma família intelectual e justificam sua reunião em um grupo único: o dos místicos.

Devemos dar um passo a mais e dizer que não somente os místicos, entre os degenerados, mas, enfim, todos os degenerados, qualquer que seja sua natureza, são feitos do mesmo barro. Todos mostram as mesmas lacunas, irregularidades e deformações intelectuais, os mesmos estigmas físicos e somáticos...²⁸

²⁸ NORDAU, 1894, v. 2, p. 3.

A obra de Nordau fez um levantamento bastante minucioso das circunstâncias sociais e de produção desses artistas. No capítulo sobre os simbolistas, por exemplo, várias páginas são dedicadas a Baudelaire e a Verlaine, com direito a compilação e análise de poemas. O que é interessante de se perceber é que Nordau elenca aspectos específicos da linguagem poética que nós, hoje, atribuímos a características interessantes e positivamente inovadoras do modernismo, especialmente valorizadas durante o século XX. Coisas, por exemplo, como a repetição de palavras para se tentar criar um efeito de ênfase no verso a partir da manipulação do próprio significante e não de um desenvolvimento retórico da linguagem, foram lidas como uma total incapacidade do autor para desenvolver uma ideia e como evidência de pobreza vocabular. No limite de sua análise, isso comprovaria o diagnóstico de debilidade mental. Combinações poéticas inesperadas – e geniais, diríamos hoje – entre adjetivos e substantivos também foram vistas como, além de uma demonstração de incoerência semântica, uma deturpação na apreensão e descrição da realidade. Essa suposta “imprecisão” é vista por Nordau como um defeito estético e moral.

Todo esse diagnóstico é, claro, completado pelas informações biográficas sobre os autores. No caso de Verlaine, o evento de sua prisão, seu alcoolismo e seu erotismo “degenerado”. Nordau aproveita um comentário de Anatole France afirmando que Verlaine é “ao mesmo tempo, crente e ateu, ortodoxo e ímpio”²⁹, para defini-lo como “circular”, alguém que é “mau, obsceno, alcoólatra e ladrão”³⁰, e que é incapaz de qualquer atividade regular e prolongada pois vive constantemente em depressão.

Mallarmé, descrito como o mais representativo na opinião dos outros poetas, é comentado em um número menor de páginas, com uma explicação clara: o autor não conseguiu acesso a sua “obra”. Nordau se mostra chocado ao afirmar que Mallarmé já passou dos 50 anos (tem exatamente 50 quando Nordau escreve o volume), mas com uma produção limitadíssima. Ele, no entanto, lê dois textos sobre o poeta que vão, para seus critérios, permitir um diagnóstico.

Um deles é de Charles Morice, amigo de Mallarmé, mas hoje mais lembrado por ter sido grande amigo de Gauguin e seu primeiro biógrafo. Morice publicou, em 1889, *La littérature de tout à l'heure*, em que dedica muitas páginas elogiosas³¹ ao poeta, situando-o como grande

²⁹ NORDAU, 1894, v. 1, p. 218.

³⁰ Idem, ibidem. v. 1, p. 219.

³¹ NORDAU, 1894, v. 1, pp. 228 e segs.

representante entre seus contemporâneos. Mas as afirmações de Morice, amigo e correspondente de Mallarmé, são reproduzidas por Nordau de forma a serem ridicularizadas, juntamente com seu objeto. O fato de Mallarmé ter escrito tão pouco até aquele momento é justificado por Morice como “mérito e prova de sua chocante importância intelectual”³², sendo que seria seu horror ao “exibicionismo” que teria determinado a ausência, até aquele momento, da publicação de um livro completo. Ora, Nordau enxerga isso de outro modo, definindo a esterilidade de Mallarmé como uma prova de debilidade mental.

O segundo texto lido por Nordau é “*Sur l’évolution littéraire*”, de 1891. Escrito por Jules Huret, a partir de uma entrevista concedida por Mallarmé e que se transformou em um dos textos mais importantes escritos sobre ele em vida. Nordau se choca particularmente com a frase, hoje antológica, transcrita por Huret: “o mundo foi feito para acabar em um belo livro”, e a repete várias vezes na obra. O argumento de Nordau é de que essa frase é prova da total desimportância dada à realidade e, portanto, da alienação do poeta.

Mas Nordau também transcreve um trecho em que Mallarmé procura descrever mecanismos simbolistas de construção poética: “Nomear um objeto é suprimir três quartos do gozo do poema, que é feito da felicidade de se adivinhar, pouco a pouco; sugeri-lo: esse é o sonho. O uso perfeito desse mistério é o que constitui o símbolo; evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma ou, inversamente, escolher um objeto e retirar dele um estado de alma através de uma série de decifrações.” A reação de Nordau a essa descrição, uma das mais importantes para os críticos ainda hoje, é explosiva: balbúcio de um espírito fraco em uma língua incompreensível para seres humanos.

A resposta de Mallarmé repercutiu como deveria. Não foi uma defesa, nem uma réplica direta, mas uma citação. Entre o fim de fevereiro e março de 1894, Mallarmé é convidado como palestrante em Cambridge e Oxford e apresenta lá o texto “*La musique et les lettres*”. Esse texto trata, entre outras coisas, do momento ainda grandemente influenciado por Wagner (1813-83) em que a questão “música e literatura” estava em voga e é, em parte, uma variante do texto que Mallarmé chamou mais tarde de “*Crise de vers*”.

É um texto curioso em vários sentidos. O título anuncia o que é de fato discutido na primeira metade do texto, sendo que o restante trata

³² Na verdade, o próprio Mallarmé não tinha gostado particularmente das “conclusões” de Morice sobre sua carreira bibliográfica...

principalmente da situação do poeta na sociedade, seja em sua própria situação de enunciação daquele momento, seja quanto ao lugar do poeta na sociedade sua contemporânea. E é aí que o comentário a Nordau aparece.

[...]

A situação, a do poeta, sonho anunciar, não deixa de descobrir alguma dificuldade, ou comicidade.

Recortes de artigos murmuram sobre minha participação, oh! não muito modesta, no escândalo que um volume propaga, parece, o primeiro de um libelo obstinado ao abate das principais cabeças de hoje de quase todos os lugares; e a frequência dos termos idiota e louco raramente temperados em imbecil ou demente, como tantas pedras lançadas ao importunismo presunçoso de uma feudalidade de espírito que aparentemente ameaça a Europa, não seria de todo algo para incomodar; em consideração a muita boa vontade, não ousou troçar dela, entre as pessoas, que se entusiasma em favor de sintomas vagos, tanto não importa o que quer que se queira construir. A infelicidade, na espécie, que a ciência ali se misture; ou que seja misturada a. *Degeneração*, o título, *Entartung*, vem da Alemanha, é a obra, sejamos explícitos, de M. Nordau: eu me tinha proibido, para manter certa generalidade, nomear alguém e não creio ter, até presentemente, violado meu cuidado. Esse vulgarizador observou um fato. A natureza não engendra o gênio imediato e completo, ele responderia ao tipo do homem e não seria nenhum; mas praticamente, ocultadamente toca com um polegar indene, e quase a abole, tal faculdade, naquele, a quem ela propõe uma munificência contrária: são artes pias ou de peritrações maternas conjurando uma clarividência de crítica e de julgamento não isento de ternura. Percebem, o que acontece? Conseguindo uma força dessa privação, cresce, na direção de intenções plenas, o enfermo eleito, que deixa, é verdade, depois de si, como inumeráveis dejetos, seus irmãos, casos etiquetados pela medicina ou os boletins de um sufrágio encerrada a eleição. O erro do panfletário em questão é ter tratado tudo como um dejetos. Assim, não é preciso que arcanos

sutis da fisiologia, e do destino, percam-se em mãos grosseiras para manejá-los, de contramestre excelente ou de probó ajustador. Que se detém a meio caminho e vejam! para além da adivinhação, teria compreendido, sobre um ponto, pobres e sagrados procedimentos naturais e não teria feito seu livro.³³

Falar do lugar do poeta na sociedade era, ao menos naquele momento da vida de Mallarmé, uma questão de posicionamento pessoal e até mesmo de afirmação de sanidade. Como responder a observações como aquelas encontradas no livro do médico alemão?

A suposta degeneração psicológica e decadência daquele fim de século não eram no entanto discussões novas. Entre 1883 e 1886 o acadêmico Paul Bourget, monarquista e antissemita, já tinha lançado seus *Essais de psychologie contemporaine*, onde defendia que, de Flaubert a Zola, a literatura se revelava debilitada e esgotada por uma corrupção de ordem moral. E em 1884 Joris-Karl Huysmans lança *À rebours*, outro texto sempre lembrado por conceber uma época de estetas alienados e decadentes, e que trata o personagem Mallarmé como uma exceção...³⁴

Mallarmé publicou o texto de sua palestra na *Revue Blanche*, em abril do mesmo ano e em outubro, acrescido de uma introdução, em um livro. Depois disso, recebeu cartas solidárias, como a de Joris-Karl Huysmans que, entre vários elogios ao texto diz: “E além disso, meu amigo, como o senhor fez bem, de passagem, em ter atingido, mal olhando-o, o bom Nordau cuja demência da vileza assusta. É justo e meritório.”³⁵ E como a de Paul Adam, já de dezembro, que diz: “Sua resposta ao alemão Nordau é de um especial vigor que nos alegrou a todos.”³⁶

Mas nem mesmo os franceses consideravam seu Príncipe dos Poetas especialmente claro...

³³ OC, 2003, pp. 62-77.

³⁴ Com a publicação de *À rebours* Mallarmé vê acontecer seu primeiro momento de projeção e notoriedade. Sobre a “degeneração” do final do século ver: CARON, Pascal. “Selon Max Nordau: le poème naturel du corps de Mallarmé.” In: HARKNESS, Nigel et al. (org.). *Birth and death in nineteenth-century French culture*. Amsterdam/New York: Ed. Rodopi B.V., 2007.

³⁵ CM, VII, pp. 97-98.

³⁶ Ibidem, p. 115.

Quanto à sua suposta obscuridade, Mallarmé, como vimos, já tinha falado bastante sobre isso: ele defendia o mistério, o enigma, o uso do símbolo, o viés... Não parecia considerar que deveria continuar falando sobre isso. Um dos textos “explicativos” do poeta, talvez o mais polêmico e surpreendente deles, é “Mystère dans les lettres”³⁷, veiculado em *La revue blanche* em resposta ao texto “Contre l’obscurité”, de um ainda não famoso Marcel Proust, que tinha sido publicado meses antes na mesma revista.

Proust tinha a essa altura 25 anos e estava escrevendo alguns dos textos que seriam reunidos mais tarde no volume *Contre Sainte-Beuve*³⁸. “Contre l’obscurité” é publicado pouco tempo depois de seu primeiro livro, *Les plaisirs et les jours* (poemas em prosa), mas já mostra um autor bastante seguro e disposto a comprar briga com os artistas estabelecidos de então³⁹.

O texto é muito interessante e minucioso, embora comece com pura provocação: “‘Sois da escola jovem?’ pergunta a todo estudante de vinte anos que faz literatura todo senhor de cinquenta que não faz literatura. ‘Eu confesso que não compreendo, é preciso ser iniciado... Além disso, nunca houve tanto talento; hoje quase todo mundo tem talento.’”

O futuro grande romancista levanta vários argumentos que os próprios simbolistas teriam usado para comentar e justificar sua linguagem, suas obras, e os comenta, um a um, esboçando na verdade um longo manifesto sobre o que ele próprio compreendia como sendo literatura, poesia e linguagem literária.

Mas é tempo de tratar do erro estético que quero assinalar aqui e que me parece desprover de talen-

³⁷ La Revue Blanche, 1º set. 1896. Vale lembrar que esse texto foi agregado mais tarde, pelo próprio autor, ao volume *Divagations*.

³⁸ As edições brasileiras de *Contra Sainte-Beuve* consultadas não apresentam esse texto.

³⁹ Ao enviar o tal texto para *La Revue Blanche*, revista porta-voz dos modernos, ele oferece uma leitura prévia a Lucien Muhlfeld, secretário de redação e grande admirador de Mallarmé. Segundo esse último, Proust agira de forma muito cortês (*d’une courtoisie charmante*), oferecendo o texto previamente para possibilitar uma resposta. O resultado disso é um texto do próprio Muhlfeld, intitulado “Sur la clarté”, em que os argumentos de Proust são discutidos, estendidos e, podemos dizer, já que a modernidade “venceu” a batalha, derrubados. Esse texto foi publicado nas páginas seguintes ao texto de Proust. Cf.: *CM*, VIII, p. 201, n. 2. O texto de L. Muhlfeld está disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15532c.image.r=la+revue+blanche.langFR.f74.pagination>>, pp. 73-82. Acesso em 18 abr. 2010.

to tantos jovens originais, se o talento é de fato mais que a originalidade do temperamento, quero dizer o poder de reduzir um temperamento original às leis da arte, ao gênio permanente da língua. Esse certamente falta a muitos, mas outros, suficientemente dotados para adquiri-lo, parecem sistematicamente não pretendê-lo. A dupla obscuridade que resulta disso em suas obras, obscuridade de ideias e imagens, por um lado, obscuridade gramatical por outro, é justificável em literatura?⁴⁰

O argumento mais forte de que se serve para descrever o “erro estético” é o que afirma que a poesia deve tocar nossos sentimentos, por razões que vão do frisson do reconhecimento íntimo da língua materna aos mais instintivos sentidos; deve fazer ressoar em nós uma reação ao que foi dito no texto. Assim, uma linguagem inteiramente nova redundaria apenas em um estranhamento linguístico, um momento anterior ainda a qualquer fruição estética.

Já que nos disseram que não se pode separar a língua da ideia, aproveitaremos isso para fazer notar aqui que se a filosofia, onde os termos têm um valor relativamente científico, deve falar uma língua especial, a poesia não pode fazê-lo. As palavras não são signos puros para o poeta. Os simbolistas serão sem dúvida os primeiros a concordar que o que cada palavra guarda, em sua figura ou em sua harmonia, do charme de sua origem ou da grandeza de seu passado, tem sobre nossa imaginação e sensibilidade uma força de evocação ao menos tão grande quanto sua força de significação estrita. São as afinidades antigas e misteriosas entre nossa língua materna e nossa sensibilidade que, no lugar de uma linguagem convencional, como é o caso das línguas estrangeiras, fazem um tipo de música latente que o poeta pode fazer ressoar em nós com uma doçura incomparável. Ele rejuvenesce uma palavra tomando-a em uma acepção antiga, ele desperta harmonias esquecidas entre duas imagens

⁴⁰ PROUST, 1896, pp. 69-72. Reafirmando seu caráter de revista aberta à discussão cultural, o artigo seguinte é “Sur la clarté”, sobre a clareza (ou clari-dade), de Maurice Spronck.

distintas, a todo momento nos faz respirar com delícia o perfume da terra natal. Lá está, para nós, o charme natal do falar da França – o que parece significar hoje o falar do Sr. Anatole France, já que ele é um dos únicos que velam sobre ela ou que ainda sabem dela se servir. O poeta renuncia a esse poder irresistível de despertar muitas belas adormecidas em nós se fala uma língua que não conhecemos, onde adjetivos, se não incompreensíveis, pelo menos recentes demais para não nos serem mudos, sucedem, em proposições que parecem traduzidas, advérbios intraduzíveis. Com a ajuda de suas glosas, chegaria talvez a compreender seu poema como um teorema ou como um rébus. Mas a poesia pede um pouco mais de mistério e a impressão poética, que é completamente instintiva e espontânea, não será produzida.⁴¹

Não fosse pelo tom crítico, poderíamos tomar esse texto justamente como uma ótima síntese descritiva. De qualquer forma, é impressionante como, desde aquele momento até as recusas do século XX, os argumentos das reações negativas são basicamente os mesmos. Esses argumentos nos dão um belo exemplo das proporções da mudança e do choque que ela gerou: o simbolismo, o modernismo, ao alterarem o uso estético da língua, da criação plástica e sonora (pensemos nas críticas de Tolstói aos pintores e músicos) geram reações violentas que vão além da mera rejeição e tentam na verdade negar a possibilidade do status estético das obras.

A leitura de Proust, no entanto, não é nada simplória. Embora ele próprio não exemplifique, aponta com percuciência aspectos de fato presentes na linguagem poética de Mallarmé; não é uma queixa generalizada em relação à obscuridade. Sofisticadamente Proust vai tentando mostrar que os recursos de exceção, a transformação da linguagem, a demanda por uma pretensa pureza, seriam estratégias antipoéticas.

Mas a última afirmação já nos bastaria, hoje, para recusarmos a discussão proustiana: “a impressão poética, que é completamente instintiva e espontânea”... À época, ciente do poder retórico do jovem escritor, Mallarmé responde de uma forma que poderíamos chamar de quase violenta – se consideramos seus padrões invariavelmente corteses e

⁴¹ PROUST, 1896, pp. 69-72.

gentis – e faz em seu texto referência a “eles”. Posiciona-se, critica, responde.

“Puras prerrogativas estariam, desta vez, à mercê dos baixos farsantes.”⁴² Assim começa “*Mystère dans les lettres*”, que seguindo Proust aproveita o uso da palavra “mistério” justamente para defendê-lo, esse mistério, como a grande característica, o grande valor que o poeta, a poesia, teriam para oferecer: nele estaria aquilo a que a poesia deveria aspirar, o que deveria buscar, aquilo que ela deveria, no limite, ser. À alegada “incompreensibilidade” dos poetas contemporâneos Mallarmé responde:

Sei, de fato, que eles [eles, aí incluídos leitores e críticos que se posicionam contra a poesia defendida pelo poeta] se empurram para a cena e assumem, no desfile, eles, a posição humilhante; já que alegar obscuridade – ou o ninguém entenderá se eles não entenderem e eles não entendem – implica uma renúncia anterior a julgar.⁴³

Usando, a sua maneira, a mesma retórica argumentativa do texto de Proust – que ele toma, não sem razão, como uma acusação –, Mallarmé responde a pontos como “mistério”, “música”, “sintaxe”. E chega à conclusão: “Prefiro, frente à agressão, retorquir que alguns contemporâneos não sabem ler...”⁴⁴

Depois desse tipo de enfrentamento, fica fácil compreender por que os comentários de Tolstói, dois anos mais tarde, não geraram mais reações ou respostas longas da parte de Mallarmé. Ele já havia dito bastante, especialmente para seus padrões.

A troca de gentilezas entre Proust e Mallarmé se deu em 1896; a resposta a Tolstói é de 1898, poucos meses antes da morte do poeta; entre elas, o “diagnóstico” de Nordau e sua devida resposta. Tomando, como já foi dito, esses três casos como exemplares, procuramos portanto mostrar de que forma a unanimidade que supomos hoje em torno de Mallarmé não era tão unânime assim, e que a crítica do século seguinte

⁴² Não há nenhuma palavra direta a Proust ou seu texto, mas um duelo em que Proust chama Mallarmé de “obscuro” e este responde chamando-o de “baixo farsante” é o sonho das lutas livres literárias. Ou não?

⁴³ OC, 2003, vol. II, pp. 229-234.

⁴⁴ Idem ibidem, p. 234.

ainda teve, na verdade, bastante trabalho para assegurar ao poeta o “lugar” que ele parece merecer.

Além disso, é importante e interessante perceber que as redes de relações entre os artistas se desenvolviam e mantinham, como relações pessoais, obviamente, mas também em torno de espaços de publicação variados, sustentados pelo sucesso do mundo burguês da França *fin-de-siècle*, sedento não só por informações novas mas também por uma arte – ou uma discussão em torno dela – que validasse seu ainda novo *status* de classe de poder. Nesse sentido, estudar as cartas de Mallarmé nos oferece como que os bastidores de todos esses *affaires* pessoais e culturais, e como eles mantinham uma relação de codependência com a imprensa e suas condições particulares; ao mesmo tempo, não perdemos nessas cartas o contraponto realmente pessoal e autocrítico em relação a uma obra que se constrói, lenta e sucintamente, mas com a coerência que justamente lhe garantiu solidez e futuras defesas nas arenas críticas do século seguinte.

2.3 DEFESAS

Não podemos deixar de expor algumas dessas ditas defesas, se não por necessidade ao menos pelo equilíbrio demandado em relação à exposição das acusações mostradas acima.

Após a morte de Mallarmé, sua filha Geneviève, se responsabiliza por sua obra. De maneira até bastante trágica, na verdade, pois cumpre o pedido do pai em sua última carta: queima, realmente, pilhas de papéis onde estava o trabalho não terminado de quase cinquenta anos⁴⁵. Além disso, foi bastante rigorosa para que não se publicasse mais nada a não ser o que tivesse ficado com regras e anotações explícitas para isso. Curioso o fato de que muitas editoras e revistas a procuraram e muitos vetos foram distribuídos, mas o poema *Un coup de dés*, que tinha restado com anotações claríssimas para sua publicação, acaba sendo editado, exatamente como queria o autor, apenas muito recentemente⁴⁶. Alguns anos depois, casada com o médico Edmond Bonriot, Geneviève pode contar com um admirador tão devoto e rígido quanto às vontades do poeta quanto ela. Assim, só após a morte desse, que havia sobrevivido a Geneviève, é que as editoras, em tempos de direitos autorais talvez ainda

⁴⁵ A crítica, hoje, acredita que o que aconteceu foi uma “queima parcial”...

⁴⁶ Uma bela edição, com as ilustrações de Odilon Redon, a distribuição exata e o tamanho, 24x38 cm, como o autor queria. Paris: Ypsilon Éditeur, 2007.

muito maleáveis, puderam agir sobre o espólio com um pouco mais de liberdade.

Claro que essa história póstuma tem sua importância. Nos primeiros anos a obra de Mallarmé, a que já havia sido publicada, acaba dependendo principalmente de alguns novos admiradores engajados e especialmente de alguns dos seus “seguidores” originais, remanescentes dos famosos *Mardis* da rua de Rome.

Camille Mauclair (1872-1945) é um desses. Considerado mais tarde um dos melhores historiadores do simbolismo, trabalhou em várias revistas da época. Foi também poeta e prosador, sendo que um de seus romances, *Le soleil des morts*, de 1898, foi lido por Mallarmé e elogiado em uma carta⁴⁷. Esse romance havia sido anunciado um ano antes, em uma carta angustiada do jovem autor⁴⁸, que descrevia o esquema do romance e uma personagem baseada em Mallarmé. No ano seguinte, lendo o romance, Mallarmé afirma, entre outros comentários e loas, sobre a personagem que inspirou: “o senhor é alguém, Mauclair, que me terá extraordinariamente enxergado. Os anos, por poucos que me restem, não me realizariam, ainda que literariamente me contentasse, como destino, com ter-lhe sugerido esse homem.”⁴⁹

Em 1901, Camille Mauclair publica um longo texto, entre o competentíssimo e o emocionado, sobre o mestre. Três anos depois do falecimento de Mallarmé, ainda parecia fazer sentido “defendê-lo” algo vigorosamente. Acredito que a clareza – e a pertinência – do texto de Mauclair abrem uma permissão para a citação muito longa:

Tudo, em sua obra, levava a pensar que o público médio e os jornais não se ocupariam absolutamente dela, e no entanto um tipo de exasperação misturada com consideração fazia com que, em surtos, os gazeteiros e as pessoas normalmente menos curiosas quanto a literaturas raras comesçassem a se preocupar com ela, a indignar-se, ou a pedir que lhes “explicássemos *Monsieur Mallarmé*”. Era uma mancha negra nas suas vidas, e de alguma maneira uma pedra no sapato de suas ideias feitas. Stéphane Mallarmé não era classificável; além disso, não pedia para sê-lo, mas para ficar sozi-

⁴⁷ CM, X, 218-219.

⁴⁸ Em apêndice na *Correspondance*. CM, IX, 338-339.

⁴⁹ CM, X, p. 219.

nho. Não desejava nem mesmo ser compreendido: desejava se manter à parte e usar o estilo segundo as ideias que se lhe agregassem. Esta atitude, aparentemente simples, é quase sempre suficiente para fazer mais barulho do que era esperado. O que foi feito em torno de Stéphane Mallarmé foi especialmente cacofônico. Não se pode conceber o que se falou dele. Acredito que ele viu endereçadas a ele todas as injúrias conhecidas. Nos últimos meses de sua vida ele ainda recebia cartas anônimas em que pessoas exasperadas por não compreender seus trabalhos o ameaçavam com as piores reprimendas. Não há jornalista de boatos, versificador de revistas para cafés-concerto, novelista infame ou cronista que não tenha julgado indispensável dar sua nota no concerto dos gozadores e ensinar ao autor de *O entardecer de um fauno* o uso da língua francesa. Ele era representado como um louco, orgulhoso, mistificador, um falso profeta, um charlatão oferecendo oráculos, um tipo de sâr Péladin⁵⁰ sem roupas excêntricas. Acusavam-no de perverter as jovens consciências, exatamente como Sócrates; por pouco suas recepções íntimas das terças à noite não foram acusadas de conspiração. Falava-se sobre sua perversidade, sobre seu bizantinismo, sobre os perigos de sua doutrina nebulosa; isso só se a acusação de imoralidade não se somava a essas queixas alarmadas. Stéphane Mallarmé, para os notórios críticos de órgãos bem pensantes, era o *monstrum horrendum*. E entretanto, não se podia negar uma certa ponderação. Sentia-se que se lidava com “alguém”. É preciso acreditar que a convicção silenciosa, o trabalho cotidiano e o completo desprezo pela opinião e

⁵⁰ Joséphin Péladin (1859-1918), que chamava a si mesmo de Sâr Péladan, foi um escritor e ocultista francês, de caráter bastante excêntrico (inclusive quanto ao uso de roupas: usava apenas túnicas longas). Amante de Wagner, atraiu a atenção da intelectualidade parisiense (incluindo Mallarmé) ao fundar a Ordem da Rosa Cruz. Por algum tempo, em razão de sua atitude avessa à modernidade e contra o realismo (escreveu uma crítica bastante polêmica contra Zola, por exemplo), foi considerado uma espécie de porta-voz do Simbolismo. A voga de ocultismo das últimas décadas do século XIX foi a responsável pelo surgimento e pelo “acolhimento” social desse personagem, que foi aos poucos sendo esquecido a partir do começo do século XX.

pelas vantagens materiais da existência são forças magnéticas infalíveis, porque o nome de Stéphane Mallarmé, ao mesmo tempo em que levantava clamores, soava com uma autoridade singular. Não compreendendo, os detratores misturavam à sua ironia irritada uma indefinível deferência. Para quem não compreende uma coisa que nunca viu, há humilhação, dúvida de si e, apesar de tudo, consideração obscura pelo inventor: assim os camponeses olham um pintor trabalhar e desprezam seus esboços respeitando-os ao mesmo tempo. Os piores gozadores ficariam, no fundo, encantados por poder dizer que tinham compreendido, e teriam estimado muito mais a si próprios. Com o passar do tempo, quase todos se tinham calado; a força indomável de uma vontade indiferente tinha triunfado pelo meio simples do silêncio. Mas não é menos verdade que Stéphane Mallarmé foi treinado por vilipêndios durante vinte anos de sua existência. Qualquer um que o julgasse pelas folhas públicas só conseguiria pensar, salvo raras exceções, em loucura, perversão, mistificação, doença da alma e charlatanismo.

Aí está o que se disse sobre Stéphane Mallarmé. O que ele foi não é em nada comparável ao que ele escreveu. Esse louco foi um lógico perfeitamente organizado, dotado de um cérebro filosófico extraordinário, cujos defeitos foram os excessos de rigor no raciocínio. Esse orgulhoso foi um simples, vivendo retirado em um interior modesto em que o gosto pessoal se recompensava apenas com alguns quadros de mestres modernos, quase pobre durante toda sua existência, recusando condecorações e dinheiro, não indo à casa de ninguém, colaborando gratuitamente com revistas de jovens poetas. Esse mistificador foi um sincero, um trabalhador obstinado, assombrado pela perfeição, adorando sua língua natal, devotado totalmente à literatura que foi sua única paixão, sua felicidade, sua razão de viver e ao mesmo tempo seu martírio, porque a palavra não é exagerada, e se ela foi aplicada com justeza a Flaubert, Mallarmé a merece com ainda maior exatidão. Esse charlatão sibilino foi, pessoalmente, o homem mais cortês, o

mais delicadamente inspirado pela verdadeira boa educação francesa, um cavalheiro do século XVIII cuja delicadeza, modos encantadores e amabilidade faziam a delícia de qualquer um que se aproximasse. O testemunho daqueles que o conheceram é unânime quanto a esse ponto. Mallarmé deixa para várias gerações de artistas a lembrança de um conversador incomparável, cuja fala sonhadora e luminosa não se reencontrará mais.

E, como não podia deixar de ser, a defesa continua na descrição da obra mallarmaica, dizendo que ele não “pervertia” outros artistas, como fora acusado:

[...] e quanto às próprias formas da obra poética e prosaica de Mallarmé, ninguém fez o uso que ele fez. Apenas duas ou três formas de frases, uma certa maneira de colocar os epítetos aplicados para o assunto entre vírgulas, e um uso momentâneo do infinitivo como particípio presente para produzir um efeito especial, passaram dos escritos do poeta aos de alguns de seus amigos. É tudo que podemos constatar, ou seja, quase nada. A verdade é que, como indivíduo, como esteta, no gosto, na “cor poética”, na metafísica, e em geral em todas as coisas do corpo e da alma, Stéphane Mallarmé foi um homem inimitável, sem igual em seu tempo, um organismo cujo mistério nascia antes de tudo de sua falta total de semelhança ao que quer que fosse, que não podia ser pastichado de nenhuma forma, e que formou um todo coerente, ordenado, lógico até o ascetismo e maduro para uma vontade rude dissimulada sob uma afabilidade discreta. Quando o Sr. Rodin, voltando do cemitério onde acabava de ser enterrado seu amigo, disse: “Quanto tempo será necessário à natureza para refazer um cérebro como esse?”, ele formulou com clareza o sentimento de exceção que experimentaram todos os familiares de Mallarmé. Era o fim de uma longa e rara hereditariedade, e sua personalidade fora construída sob o absolutismo. Desprendimento, rigorismo, sistema, purismo de estilo, gosto, ordem e postura pessoal, tudo nele era ab-

soluto, sem fragilidades, governado pela ideia de um dever aceito de uma vez por todas.⁵¹

O discurso enfático de Camille Mauclair revela não só sua própria parcialidade mas responde, claro, à acentuada animosidade em torno da obra de Mallarmé. A descrição, portanto, dos apupos, corresponde à dos elogios assim como (o texto é longo) à explicação – e talvez mesmo simplificação, em alguns momentos – de suas particularidades de estilo. O texto segue expondo a biografia do poeta, o que parece simples mas há que se considerar a importância disso para que ele se fizesse de fato conhecido e seu nome se firmasse; e também alguns princípios gerais do simbolismo e suas raízes filosóficas, exemplificadas magistralmente na obra de Mallarmé, segundo o autor do artigo.

Deixamos aqui Mauclair falar. Poderíamos convocar vários outros, mas já que corri o risco de abdicar da propriedade do discurso, abuso um pouco mais para abrir caminho para Valéry.

Um dos maiores amigos de Mallarmé em seus últimos anos, uma correspondência constante, o privilégio de ter sido um dos primeiríssimos leitores de *Un coup de dés*, e o grande nome na “sucessão” poética, Paul Valéry (1871-1945) escreveu bastante sobre seu mestre. Ele o ouviu durante os *Mardis*, escreveu para ele, o leu intensamente, mas é certamente sua própria obra a maior prova de compreensão da poética praticada por Mallarmé. Seguindo-o, declaradamente negou sempre a mera inspiração em favor da racionalização e do trabalho formal. Em 1950 todos seus textos sobre o poeta, inclusive um poema de homenagem, foram reunidos no volume *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Alguns desses textos haviam saído originalmente na imprensa, e já faziam parte, também, do primeiro volume de *Variété*. Do texto “Je disais quelques fois à Stéphane Mallarmé”, roubo a agudeza de Valéry para descrever o autor:

Aquele, portanto, que não rejeitava os textos complexos de Mallarmé, se encontrava insensivelmente forçado a reaprender a ler. Querer lhes dar um sentido que não fosse indigno de sua forma admirável e do sofrimento que essas figuras verbais tão preciosas tinham seguramente custado, conduzia infalivelmente a associar o trabalho

⁵¹ MAUCLAIR, 1901, pp. 7-13.

regular do espírito e de suas forças combinatórias à delícia poética. Em consequência disso, a Sintaxe, que é cálculo, ganhava status de Musa.⁵²

Esses momentos isolados, podem fornecer uma impressão geral do que tenha sido essa “primeira etapa” da recepção à obra de Mallarmé, da qual o próprio autor ainda participou ativamente seja como argumentador direto, seja como mentor intelectual extremamente influente.

Uma eventual segunda fase dessa recepção teria de ser obrigatoriamente marcada pela participação de interlocutores mais diversos e não diretamente ligados ao autor ou a seu círculo mais estreito. Um pouco mais difícil de retratar, a recepção de Mallarmé em outros países, por exemplo, poderia oferecer um pouco dessa perspectiva. Veremos mais adiante que seu contato com o mundo ligado a Edgar A. Poe nos Estados Unidos – feito a partir de suas relações com artistas ingleses – gerou também o início de sua recepção por lá. No entanto, a progressiva publicação da correspondência de Mallarmé foi uma forma de prolongar e renovar a leitura de sua obra assim como a influência da palavra do autor – inclusive em seu sentido mais pessoal – nos debates da arte contemporânea. Esse momento coincidirá com sua “redescoberta” pela crítica, feita por nomes como Blanchot, Lacan e Barthes.

Mais especificamente, não seria justo não mencionar que o trabalho de Henri Mondor, sua biografia *Vie de Mallarmé*, seus inúmeros estudos sobre o autor e sua obra, a organização da primeira Pléiade e o grande início da organização das cartas do autor foram definitivos para que isso pudesse acontecer: era difícil, a partir desse momento, simplesmente – e, curiosamente, apenas algum tempo depois da morte do poeta – desconsiderar uma obra que se avolumava aos olhos dos leitores.

Considerando esse trabalho crítico e a obra que aos poucos ia ganhando mais e mais edições, é fácil de compreender como o nome de Mallarmé pôde aos poucos ir inclusive alcançando autores de países diferentes. Se obras como as de Baudelaire e Verlaine são importantes para os autointitulados Simbolismos de países, por exemplo, da América do Sul, a influência de Mallarmé será significativa realmente a partir do começo do século XX e dos primeiros respiros modernistas.

No Brasil, a história foi mais ou menos assim.

⁵² VALÉRY, 2002. vol. 1. p. 15.

2.4 MALLARMÉ NO BRASIL

[...] [José] Veríssimo trata do livro *Signos*, de Nestor Vitor – que é de 1897 – a quem *acusa* de simbolista... Declara: “Não condenamos a *priori* as novas formas de arte, certos de que o que possa haver nelas de legítimo e bom sobreviverá em obras e efeitos à voga de um dia, mas não nos deixemos iludir pelas suas pretendidas audácias, que às mais das vezes são meramente uma confissão de impotência.” E aconselha: “Não creia que Mallarmé consiga jamais uma reputação de escritor em França, e siga antes Verlaine, que era um purista.”

O simbolismo teve em Mallarmé o mestre por excelência em hermetismo. Tem sido combatido e mesmo negado; entretanto a sua estética está na base de quase toda a poesia moderna, inclusive na de Paul Valéry e discípulos. Apresenta a nova poesia do Brasil exemplo ilustre dessa linha de expressões na obra de Sousândrade, Carlos Drummond de Andrade, por vezes, e de João Cabral de Melo Neto; mais tarde na dos concretistas e neoconcretistas. Mallarmé nada mais tem, para nós, de velado e inacessível. A crítica, neste meio século último, progrediu enormemente...

Andrade Muricy, Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro, 1969.

Mallarmé pouco saiu de seu apartamento na Rue de Rome e de sua casa de campo em Valvins: poucas idas à Bélgica e à Inglaterra. Mas no século XX sua obra não custou muito a atravessar várias outras fronteiras e mesmo o Atlântico, vindo alterar a compreensão poética de auto-intitulados antropófagos...

Em termos efetivos, devemos ao movimento da Poesia Concreta a difusão – a tradução e o subsequente reconhecimento crítico da obra de Mallarmé no Brasil. Estamos falando aqui, portanto, do momento em que, nos anos 50, Mallarmé foi citado insistentemente pelos poetas concretos como um dos autores do paideuma moderno. Essas leituras se transformaram, aos poucos, em uma nova estética que se confirmou essencialmente modernizadora da poesia brasileira, soprando novos ventos e referências bibliográficas sobre a arte e a crítica.

Há, claro, leituras anteriores a esse período. Alguns de nossos simbolistas, como nos ensina Andrade Muricy, já eram leitores de Mallarmé. Não é intenção desse trabalho fazer um levantamento minucioso dessa recepção, já que o foco aqui é especialmente a leitura da correspondência e suas ressonâncias críticas, mas não há como deixar de tratar, ainda que rapidamente, dos momentos em que Mallarmé começa a se fazer presente em nossa cultura literária. Alguns exemplos, de momentos e textos, é o que propomos aqui.

Como não poderia deixar de ser, é nosso modernismo e sua bastante significativa influência de raiz francesa que pronunciará com mais vigor o nome de Mallarmé no Brasil. O momento pós-romântico mas ainda tão centrado na questão ex-colônia e metrópole (o estrangeiro e o nacional, centro e periferia, diríamos hoje?) vai se deixar levar ora pela influência da vanguarda, ainda que numa atitude antropofágica, ora pela recusa do outro, do não-nacional, ainda que numa atitude de valorização nacional necessária para a arte daquele momento.

Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira lidaram com a poética de Mallarmé, cada um a sua maneira, dando solidez à referência, escolhendo posições e deixando – ou não – que ele fizesse parte de suas respectivas obras. Drummond e João Cabral também. O concretos o adotaram e levaram para casa.

MÁRIO DE ANDRADE

Mário de Andrade é um bom começo: 1921, *Revista do Brasil*. Mário publica um artigo intitulado “Debussy e o impressionismo”, em que música e artes plásticas francesas dos anos da virada do século XIX para o XX são o tema. Não deixa de ser na literatura, no entanto, que o texto vai buscar alguns de seus parâmetros, e é a ela que o autor parece em alguns momentos recorrer para legitimar certas afirmações: Debussy, no texto, a partir de uma formação de ambiente wagneriano, sai fortificado “como um Rimbaud musical duma intensa originalidade”. E Rimbaud não é a única referência citada naquele texto. Ao lado dele, e mais de uma vez, surge Mallarmé, fazendo parte do espírito criativo da época, chamado de “estalão genial”. Aproximando a música de Debussy do Impressionismo⁵³, descreve-o como um criador que se serve dos elemen-

⁵³ O que naquele momento, mesmo não sendo inédito, ainda era perspicaz como comentário, especialmente considerando-se que Mário estava no Brasil, longe, portanto, do “centro” de onde essas informações partiam.

tos da natureza (linhas, sons, cores) em sua música, mas “não é um descritivo”. E continua: “O simbolismo natural que a sua obra encerra e que a literária e mística de Verlaine, estilística de Mallarmé, sensitiva de Rimbaud representava, baseia-se na sugestão.” Naquele momento, como se vê, Mário dá a esses poetas franceses não só a validação crítica, ao lembrá-los como referência ao músico que comenta – e exalta – em seu texto, mas a importância da autenticação do estilo. Em 1921, portanto, a “sugestão” é “moderna”.

É importante assinalar que, se nesse primeiro momento os dois autores franceses são postos no mesmo pacote poético, conforme as leituras de Mário vão se aprofundando sua percepção vai sendo alterada. Em 1922, no “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada*, Mário pergunta: “Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?” O prefácio provocava para instigar, e podemos tomar aqui o nome de Mallarmé como uma das muitas novidades que o texto pretende apresentar. Além dessa menção, só a própria poética do livro é que pode atestar alguma aproximação – sutilíssima, se tanto – em relação ao autor francês. O que há é o ar contidamente vanguardista que se respira no livro todo, e que atesta a sintonia com o momento, ao mesmo tempo em que se percebem as limitações que o primado da novidade, especialmente num lugar como o Brasil de então, impunha ao autor, assim como alguns parâmetros que o próprio Mário deixava entrever, seja nos arroubos mais radicais ou em algum lirismo mais contido.

O que fica mais claro três anos depois, em 1925, quando Mário de Andrade publica *A escrava que não é Isaura*. O livro é escrito num espírito ainda bastante próximo do “Prefácio interessantíssimo” em que a fundação do “Desvairismo” justificava o tom desafiador e o formato entre o manifesto e a coleção de aforismos. Embora o tom geral não mude muito, ao contrário do “Prefácio” *A escrava* é um texto longo onde as articulações entre os assuntos se dão por pequenos subtítulos ou frases de efeito. Na primeira parte do livro apresenta-se a equação “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de acção + necessidade de prazer = Belas Artes.” Tentando glosar item a item, o autor pretende examinar a participação do lirismo na poesia moderna.

A discussão sobre a “poesia pura”, o lirismo puro, foi bastante importante no início do século, continuando, com modificações, algo que já vinha do século anterior. A busca pela identificação de um caráter poético exclusivo, completamente distinto da prosa, foi responsável por

parte da obra crítica e poética de Paul Valéry – discípulo direto de Mallarmé – assim como por muitos debates e disposições acadêmicas⁵⁴.

Mário inventa outra equação e soma o lirismo à crítica para que ele gere poesia. E se estende em citações e exemplos do que a poesia moderna já havia sido capaz de fazer, apresentando inclusive um poema de Walt Whitman e versos de Rimbaud, a quem chama de “vagabundo genial” no capítulo “Parábola”, escrito à guisa de prefácio. E então parte de uma pergunta retórica para poder demarcar mais limites e definições:

Mas onde nos levou a contemplação do pletórico século 20?

Ao redescobrimento da Eloquência [sic].

Teorias e exemplo de Mallarmé, o errado

“Prends l’eloquence [sic] et tords-lui son cou”⁵⁵

de Verlaine, deliciosos poetas do não-vai-nem-vem não preocupam mais a sinceridade do poeta modernista.

E continua:

– Abaixo a retórica!

– Com muito prazer. Mas que se conserve a eloquência [sic] filha legítima da vida.

De que eloquência falava Mário? Da facúndia Parnasiana certamente não era. O texto se alonga ainda com alguns exemplos para finalmente fechar essa primeira parte da obra afirmando que Virgílio e Dante são grandes porque cantaram a época em que viveram. E assim os poetas modernos. Se cantam “esportes e maquinarias, eloquências e exageros”, é porque é esse o seu próprio tempo.

Reproduzindo um poema em francês, “Jazz-band”, de Sérgio Milliet⁵⁶, Mário procura exemplificar uma característica nova até aquele

⁵⁴ Lembremos aqui de Henri Brémond, o Abbé Brémond, e sua obra *La poésie pure*, citada mais tarde por Oswald em sua conferência de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁵⁵ “Toma a eloquência e torce-lhe o pescoço”: verso completo que Mário retira do poema “Art poétique”, de Verlaine.

⁵⁶ Sérgio Milliet (1898-1966) recebeu parte da educação na Suíça e começou sua produção na língua que dominava melhor naquele momento.

momento, ainda a ser percebida de fato, mas que dará forma à linguagem que ainda reconhecemos como nossa contemporânea: com versos que não elaboram sentenças ou frases completas e uma parca presença de verbos, o poema alcança seu significado através do que Mário descreve como “sensações”. No embalo, aproveita para criticar Marinetti, que embora tenha criado “a palavra em liberdade” teria realizado enfim “intoleráveis hermetismos, de falsidade e monotonia”.

Ora, o que Mário parece realmente defender é uma “clareza”, um “sentido” que não se oculte sob as formas da retórica moderna. E aí portanto a eloquência não como uma mera figura de linguagem, mas como uma estratégia discursiva que mantenha, nessas novas formas, uma linguagem que... comunique? “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de acção + necessidade de prazer = Belas Artes.” Para o autor, a ideia de eloquência parece aqui muito próxima de um conceito de clareza e é uma característica a ser defendida: o poeta moderno Mário de Andrade quer entender e se fazer entender.

Que hermetismos, afinal, Mário teme ou rejeita para o desenvolvimento da poesia moderna?

A eloquência, aqui, parece antes de mais nada ser tratada como a própria expressividade da poesia, defendida por Mário acima de qualquer suposto hermetismo. Aparentemente, para o Mário crítico, o valor da poesia estaria diretamente relacionado a sua possibilidade de significar. E, talvez?, fazendo isso o mais objetiva e diretamente possível.

Há ainda dois aspectos desenvolvidos no texto que se relacionam com essa sua compreensão. Um deles trata da objetividade e da síntese. Faz inclusive, logo antes, uma observação interessante, muito comum às expansões intuitivas do autor, mas que colocamos aqui apenas como sustentação de seu próprio argumento. Ao se referir aos tankas e haicais, aos gazéis persas, afirma:

(Aliás, muito em segredo, acredito que a tradução em prosa desses admiráveis poemas das línguas pouco manejadas contribuiu para que percebêssemos que poesia era o conteúdo interior do poema e não a sua forma. É muito provável que a aceitação do verso livre e da rima livre provenha ao menos em parte dessas traduções em prosa.)

Para logo em seguida afirmar: “[...] os poetas modernistas escrevem poemas curtos. [...] Nossa poesia é resumo, essência, substrato. [...] Sob o ponto de vista ocidental, moderno é uma das consequências ape-

nas da rapidez espiritual que se caracteriza em nós muito mais pela síntese e pela abstração.”

E isso nos leva novamente à defesa da poesia substantiva que, ainda assim, defende a eloquência.

Ao lado da defesa da síntese, a condenação do símbolo. O texto chega então ao que, acredito, pode ser visto como um *turning point* nas considerações do autor a partir desse momento e uma tomada de posição de Mário em relação à modernidade sob um ponto de vista mais amplo.

Um dos maiores perigos da poesia modernista é a **analogia** e sua irmã postiça a **paráfrase**. [...] Para evitar chavões do ‘como’ do ‘tal’ do ‘assim também’... [...] infalível nos sonetos de comparação o poeta substitui a coisa vista pela imagem evocada. Sem preocupação de símbolo. É a analogia, ou antes “o demônio da analogia” em que sossobrou [sic] Mallarmé. [...] É preciso não repetir Gongora. É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!⁵⁷

E o que significa evitar Mallarmé? O poeta francês foi, como Mário de Andrade seria mais tarde, uma espécie de grande mestre de sua época. A ele os novos e os velhos recorriam em busca de opiniões e aprovações. Mallarmé publicou pouco, mas criou em torno de si uma aura que se devia tanto à acolhida e resposta constante dadas aos que o procuravam, como ao manifesto cuidado com que tratava o assunto poesia. Em sua correspondência, em seus textos literários, teóricos, nos prefácios que escreveu sob encomenda, intelectualizou o trabalho poético num grau inédito na história da literatura. O mesmo grau de dificuldade de seu pensamento e de sua poesia, que gerou o respeito em torno do poeta, gerou, alternadamente, durante o século XX, ora o mesmo respeito e curiosidade, ora intensa recusa.

E o brado de Mário faz parte, ao menos em 1925, desse segundo grupo. Aproximar Góngora de Mallarmé não era nenhuma novidade à época, o próprio poeta francês tinha descoberto isso. O que Mário, no entanto, aponta, é o suposto amor desses poetas pela analogia, pelo símile, pelas figuras de linguagem que sustentem, portanto, a construção de um símbolo. Aí, diz Mário, sucumbe a poesia de Mallarmé. E a frase em maiúsculas, com exclamação – É PRECISO EVITAR MALLARMÉ! –

⁵⁷ O grifo é meu, as maiúsculas são do original.

se destaca: será somente por causa do uso da analogia que o crítico varre o poeta?

O poeta francês nunca foi simples. As várias versões de alguns de seus poemas demonstram o processo de perfeita dissolução do símile pelo símbolo. Se muitas vezes nas primeiras versões encontramos uma ideia e sua glosa em símile, nas versões seguintes, até a que poderíamos chamar de definitiva, é só o que “suspeitamos” que seja símbolo que sobra. O tão falado hermetismo de Mallarmé é representado antes de tudo por isso: uma, muitas vezes aparentemente total, impossibilidade de compreensão do poema, uma ausência de alternativas de compreensão. Quase nada fica de pé: essa foi a leitura que a primeira parte do século XX continuamente arriscou fazer. Só algumas imagens, símbolos, impressões.

Tratando apenas da figura da analogia ou não, ao pregar a recusa de Góngora e Mallarmé, Mário recusa a “sugestão” que havia anteriormente defendido como um elemento ligado a seu conceito de poesia moderna. Rimbaud e sua “poesia sensitiva”, ao contrário, permanecem validados. Na “parábola” que abre *A escrava* temos uma história sobre a mulher “humana, cósmica e bela” que Adão teria criado a partir de sua língua. Foi posta, nua e eterna, como exemplo futuro no cume do monte Ararat, mas mesmo Adão mais tarde teria sentido o pejo de sua nudez. E a história continua:

Um vagabundo genial nascido a 20 de outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, setins [sic], chapéus [sic], jóias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela eterogénea [sic] roupa. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspere, livre, ingênua, sincera.

A escrava do Ararat chamava-se Poesia.

O vagabundo genial era Artur Rimbaud.

Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar...

Mas Mário ainda mudará de ideia.

Em um pequeno artigo intitulado “Rimbaud” e publicado na revista *Festa*, 10 anos depois da publicação d’*A escrava*, Mário afirma: “Rimbaud não era, absolutamente, uma inteligência literária. Não era nem mesmo um poeta. Não era nada disso que, em última análise, é regular e normal.” A trajetória da vida de Rimbaud é então analisada e argumentos biográficos são usados para justificar as observações sobre a obra⁵⁸. O abandono da poesia pelo autor francês é considerado como o final de um fôlego muito curto, de uma poesia que teria tido alguns bons momentos (cita “*Le bateau ivre*”, *Une saison en enfer* e “algo de” *Illuminations*), mas que em sua maior parte não se sustentaria. O poema “*Voyelles*”, por exemplo, recebe a pecha de equivocado.

Poderíamos, talvez, afirmar aqui que em 1935 o escritor e crítico Mário de Andrade já recusava completamente a influência europeia e era capaz de imaginar para si e para outros uma independência a que não se atreveria anos antes. Tomar essa ideia como verdade absoluta seria certamente um erro, mas se relativizarmos a questão podemos perceber que a obra crítica de Mário deixa, pouco a pouco, de pensar a literatura estrangeira para se concentrar na produção brasileira. Sabemos, é claro, que essa é uma escolha também programática, mas mesmo quando se refere aos momentos geradores do modernismo no Brasil, como no texto “O movimento modernista”, de 1942, a menção à literatura e à vanguarda europeias inexistem. Assim como não há palavra sobre criações e movimentos estrangeiros que certamente fizeram parte dos saraus dos modernistas e eram trazidos, por exemplo, por um Sérgio Milliet ou um viajado e novidadeiro Oswald de Andrade. A recusa precoce de Mário ao adjetivo “futurista” já não pode ser uma mostra de afirmação de uma identidade que se queria única e nova, ou ao menos especialmente não emprestada? E como poderíamos avaliar isso? Independência nacionalista e provinciana ou tentativa consciente de criar espaços realmente novos para uma literatura que, exceto por uma ou outra produção – e salve-se Machado de Assis – talvez ainda não existisse de fato? O modernismo existe, naquele relato comemorativo da efeméride, como obra e graça de pessoas inspiradas por sua própria arte e pela rejeição à arte anacrônica que seus contemporâneos, pouco mais velhos, continuavam a produzir.

⁵⁸ Impossível não lembrar do *Axel's castle* de Edmund Wilson, publicado poucos anos antes, em 1931, em que as escolhas de vida de Rimbaud, seu abandono da literatura e sua opção pela “vida”, são comparadas às escolhas da personagem Axël, do drama de Villiers de l’Isle-Adam, que abandona a vida por uma escolha idealizante...

Num determinado momento, portanto, e ao menos em alguma pequena medida, a escolha estilística entre as obras de Rimbaud e Mallarmé parecia significativa como posicionamento crítico e criativo, ela não só deixa de fazer parte das preocupações do autor como é de certa forma zerada pela dupla negação das referências.

Numa leitura rápida, ainda que pecando pela leviandade da ampla generalização, podemos, por exemplo, chamar a atenção para o fato de que em seu *Aspectos da literatura brasileira*, que reúne textos escritos entre 1935 e 1943, Mário se esmera em tratar de alguns nomes e momentos de nossa literatura, com a perspicácia e o cuidado típicos, mas com raríssimas menções às literaturas de outros países, ainda que contemporâneas ou importantes para as obras e autores de que estivesse tratando. Claro que essa pode ser uma coincidência, mas considerando-se a amplitude, inclusive linguística, da formação de Mário como leitor, poderíamos arriscar que é uma escolha consciente.

Filha da recusa romântica ao estrangeiro – éramos um país com complexo de colônia – ou não, a atitude de Mário não pode ser definida como um valor absoluto, como uma escolha correta ou incorreta, renovadora ou retrógrada, mas certamente sua postura irá marcar a literatura brasileira⁵⁹ por todo o século XX.

Apoiando-nos aqui na teoria da vanguarda de Peter Burke e na leitura madura que Annateresa Fabris faz sobre o modernismo brasileiro em *O futurismo paulista*, podemos perceber que todo o modernismo se construiu em um movimento de novidade e renovação, mas que a atenção e importância dadas – porque ainda necessárias para a consolidação da cultura brasileira daquele contexto – às tradições nacionais de toda ordem, à própria ideia de tradição, não nos permitem atribuir o título de vanguarda ao movimento e, portanto, nos obrigam a relativizar seu papel pleno de movimento moderno para aquele momento já avançado do século XX.

Não podemos suspeitar do “fio-terra” de Mário de Andrade, nacional, real e autêntico no quesito “sensorial”⁶⁰ que ele defendia. Nem Oswald fez isso. Mas parece haver no autor de *Paulicéia* um pequeno descompasso, de gosto e princípios, em relação ao que seria a poesia no restante do século XX.

⁵⁹ Devemos talvez pensar aqui especialmente na crítica paulista?

⁶⁰ Segundo uma conferência feita no Automóvel Club, em 1925, que será comentada um pouco mais adiante nesse texto.

OSWALD DE ANDRADE

“Só a antropofagia nos une”, afirma Oswald no início do manifesto de 1928. No melhor espírito da vanguarda, a ruptura real poderia abrir caminhos, mas a ruptura proposta pelo bufão modernista, tão diferente de Mário, era algo radical, ligeiramente diferente e, para alguns críticos, vazia. Talvez, de início, o que se tenha perdido na leitura dos manifestos e das posteriores defesas que Oswald fazia dele, e de si mesmo, seja sua proposta de ruptura que pressupunha em si mesma uma absorção e reconstrução. Uma nova dimensão de criação e invenção que não recusa o seu lugar – qual lugar? o Brasil é um lugar?⁶¹ – porque se elabora, entre outras coisas, como uma tentativa de resposta à lógica colonial (ou à infantilmente anticolonial que pressupunha também, de qualquer forma, o complexo de colônia).

Oswald de Andrade, filho e partícipe, ao menos até uma certa altura de sua vida, da *transatlantic society*, não vai renegar o estrangeiro: vai comê-lo.

Os textos de Oswald, especialmente os teóricos, políticos, críticos, vão revelar, por toda sua vida, um devorador da literatura europeia mais atualizada. Não à cópia, sim à manducação. É assim, aparentemente, que Oswald de Andrade constrói uma possibilidade de tradição, em dimensões que não se dão na busca da legitimação de uma ascendência cultural, mas numa escolha, numa seleção do que o outro é, ou tem, e que pode nos interessar.

Anos antes da Antropofagia, ainda antes da Semana, Oswald já dá conta das relações que pretende estabelecer. Nesse momento são aproximações que têm ainda o ranço da colônia, um certo “queremos ser o que os outros são”:

Acharam estranho o ritmo, nova a forma, arrojada a frase? Graças a Deus! Podemos dizer que não só a França tem os seus Paul Fort, os seus Claudel, os seus Vildrac, e a Itália rejuvenescida o seu maravilhoso Govoni. Nós também temos os nossos gloriosos fixantes da expressão renovadora de caminhos e êxtases.

Bendito esse futurismo paulista, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os ner-

⁶¹ Aproveitando aqui os questionamentos derridianos do professor Raúl Antelo.

vos e o coração na luta brutal, na luta americana,
bandeirantemente!⁶²

Aos poucos a reflexão amadurece. Em 1926, passado o Manifesto pau-brasil, a crítica é mais severa e a consciência sobre a realidade da colônia se acentua. Mas numa *ego trip* de artista sua própria obra servirá de exemplo e carro-chefe da mudança:

O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É pornografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve.

De resto, achar a beleza de uma coisa é apenas aprofundar o seu caráter.

O Brasil imigrante começou por trás. Cópia. Arte amanhecida da Europa requentada ao sol das costas. Os anúncios mal direitos de uma legislação romântica nacional.

Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro.⁶³

A atitude já é abertamente crítica e moderna. Além disso, enquanto Mário faz equações onde o “lirismo” é termo fundamental, em que especulações de ordem psicológica pretendem sustentar a argumentação sobre criação de poesia, a afirmação de Oswald sobre a literatura e a língua o aproxima de uma concretude cara a Mallarmé – *ce n’est pas avec des idées qu’on fait des vers, c’est avec des mots*⁶⁴ –, aos poetas concretos, ao Caetano Veloso pós-tropicalista – “o que quer, o que pode essa língua?”

⁶² Trecho final do texto “O meu poeta futurista”, publicado no Jornal do Comércio, em 1921, quando da publicação de *Paulicéia desvairada*. Esse texto provocará em Mário, bem verdade que algum tempo depois, a negação do epíteto e do conceito para si e para sua obra.

⁶³ Trecho final de “Objeto e fim da presente obra”: publicado originalmente na *Revista do Brasil*, em 1926. O romance *Serafim Ponte Grande* foi publicado apenas em 1933 e esse foi seu esboço de prefácio.

⁶⁴ Não é com ideias que fazemos versos, mas com palavras. Frase que Mallarmé teria dito a Degas, quando este afirmou que tinha as ideias mas não conseguia escrever poesia.

1928 é um ano importante. O Manifesto Antropófago representa a radicalização vanguardista de Oswald, mas é em sua obra que ela se consolida, especialmente a partir de *Serafim Ponte Grande*, de 1933.

E esse trabalho se desenvolveu na direção de uma elaboração teórica que implicava uma releitura da história da literatura e uma consequente compreensão do momento moderno. Uma boa mostra, especialmente importante, é a conferência “Novas dimensões da poesia”, realizada em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo: trata-se de uma conferência longa, particularmente bem organizada e consistente, na voz do pensador mais maduro em que Oswald tinha se transformado. Já na introdução, depois de citar Blake e Dante, aparecem Mallarmé e Góngora.

No trecho “A problemática da poesia”, em três parágrafos saímos da literatura grega e chegamos a Góngora novamente. Segundo Oswald, Góngora tinha libertado a poesia, pela primeira vez na história, dos engajamentos a que ela tinha se submetido: da Paideia à Igreja Católica. O poeta espanhol teria alcançado o que Oswald chama, então, de poesia desinteressada, adaptando o conceito defendido pelo *Abbé* Brémond, importante crítico francês do início do século XX que elabora a ideia da poesia pura e diz encontrá-la na obra de Poe, Baudelaire, Mallarmé e Valéry⁶⁵.

Hoje, não dizemos mais: em um poema, há vivas pinturas, pensamentos ou sentimentos sublimes, há isso, há aquilo, mais o inefável; dizemos: há a princípio e sobretudo o inefável estreitamente unido, aliás, a isso e aquilo. Todo poema deve seu caráter propriamente poético à presença, à aura, à ação transformante e unificadora de uma realidade misteriosa a que chamamos poesia pura.⁶⁶

Oswald, por sua vez, o corrige: “Esqueceu ele o papel de dom Luís Góngora, que conduziu a poesia ao seu país nativo, ao país da magia verbal. Foi ele o primeiro deformador culto da matéria plástica em linguagem, o primeiro a se recusar a “exaltar os senhores do mundo

⁶⁵ Comicamente, para nossos tempos laicos, o crítico-abade inicia seu livro com a afirmação de que, sim, podemos suspeitar de alguma heresia em suas obras, “*mais pour le fond de la doctrine, ils continuent une tradition assez vénérable*”...!

⁶⁶ BRÉMOND, 1926. p. 16.

e negar-se a fazer de sua poesia um instrumento político”. E, para não perder o hábito, cita a si próprio e à tese que havia defendido⁶⁷.

Voltando a Brémond, reafirma com ele a importância de Poe, Baudelaire e Mallarmé, mencionando outra obra do abade, *Prière et poésie*, em que, segundo Oswald, desenvolve uma “teoria da palavra como valor plástico-musical, da palavra não-palavra, da palavra-som, base da poesia”. E também a frase de Mallarmé que citamos acima, sobre a poesia e as palavras...

Não podia ser de outro modo: nesse ponto do texto Oswald cita Mário e *A escrava que não é Isaura* e embora não critique o antigo colega frontalmente, parece considerar que a questão em torno da “comunicabilidade” da poesia seria algo reducionista se se limitasse à possibilidade/impossibilidade de compreensão da poesia quando ela apresenta o que chama de “mistério”, como em Mallarmé. Ao contrário, portanto, de Mário, Oswald, ancorado no crítico francês, considera que há uma forma de se construir esse “mistério” que não resultaria em mero hermetismo, mas em uma “comunicação indizível”.

Não aprendemos a nadar. Mas um dia, na primeira lição ou na vigésima, sentimos que apesar de ter perdido o pé não afundamos e mudamos de lugar. Sucedo o mesmo com a experiência poética. No desenvolvimento normal do homem ocorre que, em certos momentos, a razão discursiva cede lugar a uma atividade superior mal conhecida, a princípio inquietante, mas que um pressentimento confuso e a esperança de não sei que delícias permitem entregarmo-nos a ela.⁶⁸

No texto de Oswald, a sustentação do argumento sobre a história da literatura continua: o Romantismo restabeleceu a poesia pela poesia”, “não há poesia sem uma certa música verbal”... Mas, refletindo, declara que “são as palavras, não seus sons, como cascavéis da rima, que transmitem o fluido misterioso que nos toca. Estabelecendo-se por radiação e impulso a magia e o contágio. Contanto que tenhamos em nós o fio-terra. A receptividade capaz de conhecimento poético. Então a mensagem alcança seu destino.”

⁶⁷ Tese que havia escrito para o concurso da Cadeira de Literatura Brasileira na USP, em 1945.

⁶⁸ BRÉMOND, citado por Oswald.

Ora, chegamos então ao que Oswald chamava de “nova dimensão” da poesia. Não é nova, necessariamente. Sua raiz, lá do fundo do século XVII espanhol, refunda a história da poesia e alcança Mallarmé, Valéry... Oswald apenas procura demonstrar, e, nesse texto, com uma delicadeza quase inédita em sua obra crítica, que para se ter acesso a essa poesia é preciso uma nova sensibilidade, um novo fio-terra, porque ela pede uma recepção e compreensão diferente assim como também oferece uma experiência profundamente diversa da que as outras poéticas já tinham oferecido.

Ou seja. Se podemos pensar que Rimbaud e Mallarmé são parâmetros para a poesia moderna, o contraponto estabelecido entre eles, especialmente por Mário de Andrade, parece delimitar fronteiras significativas.

Não cabe aqui a valoração de uma escolha sobre outra⁶⁹, mas não podemos deixar de mostrar que essa aparente oposição reproduziu diferenças de pensamentos sobre o fazer poético.

Mário certamente não despreza Mallarmé, mas celebra especialmente Rimbaud. Quando se reporta a Mallarmé, Oswald por sua vez parece encontrar no mistério dessa poesia, mistério exercido na plasticidade do verso, a defesa do que ainda hoje reconhecemos como a mais alta conquista da poesia moderna. Que, contudo, foi uma poesia recusada, por exemplo, pela Geração de 45.

BANDEIRA

Manuel Bandeira foi visitar a I Exposição Nacional de Arte Concreta, que havia sido “transferida” de São Paulo para o Rio de Janeiro: estamos em 1957. Depois dela, arriscou alguns poemas que chamou de concretos, sem procurar se habilitar como parte do grupo. Algumas reações adversas em resposta à exposição e aos poetas concretos o perseguiram também, mas o poeta, acima do bem e do mal, seguiu dizendo que não, não era poeta concreto, achava interessante o que vira na revista *Noigandres*...⁷⁰ O interesse do poeta de então 71 anos, monstro sagrado do modernismo brasileiro, nos mostra muito do que foi sempre sua perspectiva como leitor e criador, o que se representava por uma profunda e ao mesmo tempo delicada capacidade e interesse por tudo que se

⁶⁹ Alain Badiou, no entanto, em sua obra *Conditions*, afirma que Mallarmé busca mais e intensamente a verdade, ao contrário de Rimbaud, que desiste dela pela dificuldade imposta por sua procura.

⁷⁰ BANDEIRA, 1986, pp. 508-511.

relacionasse a poesia, independente de isso significar enviar “Os sapos” para a leitura no Teatro Municipal de São Paulo em 1922 ou a publicação de seu poema “Analianeliana”, depois da exposição concretista.

Manuel Bandeira talvez tenha sido, dentre os escritores do período, o que mais entendeu Mallarmé. E talvez o que mais se esforçou para isso também, sem que a aproximação necessariamente tenha representado uma apropriação de todos os métodos. Entre seus livros, hoje na Biblioteca da Academia Brasileira de Letras, encontramos várias edições de poemas de Mallarmé, como a de 1899; várias edições organizadas por Henri Mondor, incluindo as *Oeuvres complètes*, de 1945; a primeira edição do livro de J. Schérer, *Le “Livre” de Mallarmé*, de 1957; um livro de Valéry e Royère sobre Mallarmé, e outros de Valéry tratando do autor, bem como uma edição de 1930 de Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*. O livro de Scherer já é um exemplo, mas vemos que até a década de 60 o poeta brasileiro procurava por livros sobre o poeta francês... São 17 livros, sendo 8 sobre o autor e 9 do próprio, incluindo uma edição de 1897 de suas traduções de Edgar A. Poe. Talvez seja temerário afirmar que, embora não estejam anotados, os livros têm a aparência de manuseio e leitura (claro que, décadas após sua morte...). Ainda: no Instituto de Estudos Brasileiros há uma carta de Bandeira a Mário de Andrade, de 9 de março de 1943, em que ele comenta estar fazendo uma edição única, ilustrada, de “Un coup de dés”.

Em 1942 Manuel Bandeira foi convidado pela ABL para fazer uma conferência comemorativa do centenário de Stéphane Mallarmé. Nosso poeta já era leitor da obra do autor francês e seu gosto particular por Valéry o impelira a isso também. O texto que elaborou denota não só uma grande admiração como um trabalho de pesquisa louvável para a época, ainda pouco farta em bibliografias em torno do assunto. Bandeira, no entanto, havia feito sua lição de casa, apresentando várias informações sobre a vida de Mallarmé, sua obra e algumas leituras já bastante próprias e aprofundadas tanto de sua poesia quanto dos seus textos críticos. Há um trecho especialmente interessante:

Não me parece a poesia mallarmeana tão pura quanto se tem afigurado aos seus críticos. Certo purificou-a o poeta de todo elemento estranho ao sentido poético essencial, da humana paixão que chora (porque não se assoa também? perguntou de uma feita), e daquilo a que chamou de dom elocutório, e mesmo da mera realidade dos materiais naturais. A este último aspecto é a sua poesia de

natureza platônica, no esforço de subir dos acidentes à noção pura, espécie de metafísica poética em que a flor, por exemplo, se transcendentaliza em *l'absente de tous bouquets*. A divina transposição, obra por excelência do poeta, devia ir do fato ao ideal. Mas se o conceito de poesia pura exige a autonomia dela em relação às outras artes, não se pode falar de pureza em Mallarmé, porque a sua poesia está referta de elementos plásticos, e nisto ela é ainda bem parnasiana, e musicais, no que consuma, com o seu caráter espiritual, o simbolismo.⁷¹

Pelos dados que vemos surgir na conferência podemos perceber que ele leu, por exemplo, a obra de Albert Thibaudet, *Poésies de Mallarmé*, lançada originalmente em 1912 mas reeditada continuamente, até os dias de hoje. Cita Boris Schlöezer, crítico literário e musicólogo, seu contemporâneo, assim como Valéry, e seus *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, e de quem teria roubado a cadeira, se pudesse, em um dos *Mardis* do apartamento do poeta francês: “Guardo a impressão de ter frequentado um pouco o salãozinho da *rue de Rome*, de ter ouvido o mestre dizer através das fumaças do seu cachimbo as palavras que nos confirmam na dignidade do labor poético.”⁷² Outro crítico citado é Camille Mauclair e sua obra *Mallarmé chez lui*, de 1935⁷³, de onde retira várias descrições e blagues das famosas reuniões das terças-feiras.

E Bandeira faz mais. Ele advoga a favor de Mallarmé, pois desconfiava ou mesmo sabia, antes de tudo, da não unanimidade de recepção do poeta. E sua estratégia de “tribunal” é interessante: descreve a vida de recusas e injustas *moqueries* feitas a sua poesia e suportadas por Mallarmé, cita nomes como o de Anatole France, um dos responsáveis pelas rejeições da época, a quem critica abertamente... Bandeira coloca-se do lado dos admiradores, lamenta a obra dos que “ladraram” à época, convocando o seu ouvinte-leitor a pactuar, com ele, no ritual de admiração.

Mas para isso Bandeira reconhece as dificuldades que a obra do autor impõe e procura de alguma forma comentá-las, explicá-las, levan-

⁷¹ “O centenário de Stéphane Mallarmé”, in: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 508.

⁷² Idem, *ibidem*, p. 517.

⁷³ Considere-se também o texto apresentado nesse trabalho, que Camille Mauclair escreveu em “defesa” da obra de Mallarmé.

tando, até de forma emocionada, vários versos e frases importantes do poeta francês. Alguns poemas são citados, transcritos... podemos imaginar Bandeira lendo-os, em sua língua original, comentando-os para que fossem melhor aceitos ou compreendidos.

Um aspecto de Mallarmé o encantava. Ele afirma nessa conferência que, excetuando *Hérodiade*, *L'après-midi d'un faune* e *Un coup de dés*, toda a poesia do poeta francês é de circunstância. Hoje, ao ler a coleção das cartas e descobrir a gênese de praticamente todos os seus poemas (embora seja impressionante como Mallarmé calou quanto a *Igitur*), percebemos que, em alguma medida, Bandeira está certo em sua avaliação. Mas o que é interessante é que Bandeira fez disso uma sua defesa – precoce, na verdade – pois poucos anos depois seu *Mafuá do malungo* repete, segundo ele próprio, os procedimentos de Mallarmé em seus *Vers de circonstance*, procedimentos que ele havia descrito na conferência da ABL, com a narração de algumas anedotas históricas que ali se recuperam.

Em meio a isso, a explicitação de algo importante: a leitura de *Divagations*. Dos comentários todos a Mallarmé no Brasil, de Mário de Andrade aos irmãos Campos, a percepção geral é sempre a de que esses críticos leram intensamente tanto a obra estética quanto a crítica do autor (se é que podemos definir alguns textos de *Divagations* dessa maneira), e que textos como o *Crise de vers*, *Crayonné au théâtre*, *Le mystère dans les lettres*, juntamente com o prefácio de *Un coup de dés* foram essenciais para sua recepção. “Muitos são os poemas de Mallarmé de interpretação difícil senão impossível. Não assim a sua estética e a sua técnica, de que podemos colher quase toda a teoria nas páginas de prosa das *Divagations*.”⁷⁴

DRUMMOND

Carlos Drummond de Andrade também carregou para sua obra algumas leituras de Mallarmé. Num primeiro momento, como discípulo direto de Mário de Andrade – foi o primeiro a resenhar *A escrava que não é Isaura* em Minas Gerais, já em seu lançamento, ainda em 1925 – talvez tenha relutado, mas acabou por desenvolver o que João Adolfo Hansen descreveu como um sentido de “destruição”⁷⁵, só identificável

⁷⁴ “O centenário de Stéphane Mallarmé”, in: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 508.

⁷⁵ HANSEN, 2003. pp. 38-47. Nesse texto Hansen enfoca especialmente os textos em prosa de Drummond reunidos sob o título *Confissões de Minas*,

com a perspectiva de Mallarmé⁷⁶ e com sua própria compreensão de poesia moderna, “aplicada”, identificável em sua obra especialmente a partir de 1940, com *Sentimento do mundo*.

Nas cartas trocadas entre Drummond e Mário podemos ter uma mínima ideia disso. Não deixa de ser interessante notar que a correspondência entre autores brasileiros possa nos fornecer informações nesse sentido, e que essa publicação mimetize um pouco da correspondência que estudamos aqui: a renovação da presença pessoal – através do discurso da carta – de autores gerando avaliações e reavaliações sobre sua fortuna crítica. Mallarmé não é tema específico em nenhuma delas, mas percebemos como a visão de Mário alcança Drummond. Em uma carta de março de 1925, Drummond conta a Mário que havia lido sua “*Escrava*” e já publicado algo sobre ela na *Gazeta Comercial* de Juiz de Fora. Na mesma carta ele também diz ter lido uma conferência, publicada na *Revista do Brasil*, que Mário tinha pronunciado no “Automóvel Club”⁷⁷, e que tinha gostado dela. Nessa conferência Mário fez um comentário sobre a arte contemporânea em que opõe o “primado da sensação”, identificado com o modernismo, valorizado por ele, ao da “intelectualização”, que liga a Mallarmé⁷⁸.

Ora, é evidente portanto que essa postura de Mário é, entre outras coisas, coerente com o nacionalismo que foi sob certos aspectos um elemento limitador em sua produção, mas Drummond parece ter tirado suas próprias conclusões sobre o assunto. No texto de Hansen, citado acima, o projeto utópico/estético é muito específico em Drummond:

O preceito implica não aceitar as coisas como se apresentam, mas regredir ao pressuposto delas para evidenciar sua particularidade e explicitar seus encadeamentos em teias microscópicas de causa-efeito que permanecem impensadas para seus agentes, enredando-os em petrificações vividas como natureza. Segundo Drummond, o escritor deve classificá-las e destruí-las no comentário le-

de 1944, cuja única versão completa se encontra na edição das obras completas da Editora Aguilar, mas apenas até a edição de 1964, sendo que o próprio autor realizou uma seleção dos textos para publicação após essa data.

⁷⁶ Ver carta a Eugène Lefébure, de 27 maio 1867.

⁷⁷ “Condescendência para divertir os sócios do Automóvel Clube”, publicado na *Revista do Brasil*, jan. fev. 1925.

⁷⁸ ANDRADE, 2002. p. 110.

ve da crônica, na estranheza da ficção, na mescla tragicômica da poesia, dissolvendo a inércia de injustiças que se tornaram hábitos, de superstições vividas como civilização, de provincianismos com pretensão a universalidade, de “conteúdos verdadeiros” que se naturalizaram como opressão. Como em Mallarmé, a Beatriz que lhe orienta a ética do estilo é a destruição.

A perspectiva drummondiana, a que Hansen nos mostra, é especialmente frutífera para sua obra e seu tempo, e a obra de Drummond, seu estar-no-mundo como homem e como artista, executa, efetua esta equação entre a realidade das coisas, sua “destruição” e sua “re-realização” no ambiente estético, ainda que no “comentário leve da crônica” ou na “mescla tragicômica da poesia”. A variante “destruição”, claro, é a referência mais evidente, mas mesmo o processo de construção, re-construção dos “conteúdos verdadeiros” em Drummond não escapa à compreensão moderna, de origem mallarmaica, da coisificação no poema, da construção de lugar: o “nada terá tido lugar, senão o lugar”, do “Um lance de dados” e a “flor” do poema, representando aquela “ausência” em algum buquê, do Crise de verso.

Para outro crítico, Haroldo de Campos, é no poema “Isso é aquilo”, de *Lição de Coisas*, de 1962, “poema lúdico e visual”, que Drummond vai revelar sua raiz mallarmaica e mais, sua “influência nítida da poesia concreta [...]”⁷⁹. Essa ligação, mesmo em a havendo, certamente é menos explícita e especialmente não aberta como a que já comentamos em Manuel Bandeira. De qualquer modo, obviamente denota uma consciência do autor quanto a tais questões.

E ainda, de um ponto-de-vista talvez mais leve, mas não menos importante, temos outro tipo de influência mallarmaica clara registrada em Drummond. Em uma crônica de *Flauta de Papel*⁸⁰, Bandeira comemora a publicação de *Viola de bolso*, de 1955, com seus poemas ditos de circunstância: para Bandeira eles estão plenos de “complexidade e ironia” como os livros mais “sérios” de Drummond, igualando o trabalho de Mallarmé. Nos versos de circunstância estaria “todo” o Drummond, como estava Mallarmé, nos seus.

⁷⁹ CAMPOS, 1997, p. 263.

⁸⁰ BANDEIRA, 1997, pp. 166-167.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Em 1942 João Cabral publicou seu primeiro livro, *Pedra do Sono*. Depois da dedicatória, a Willy Lewin e Drummond, a epígrafe: *Solitude, récif, étoile...*, Mallarmé⁸¹. O branco do papel, o “eu” longe de “mim”, a negação da inspiração, o exercício sintático e metapoético constante são essencialmente aproveitamentos temáticos que podemos atribuir, entre milhares de razões modernas, à influência do autor da epígrafe. João Cabral, especialmente a partir das obras seguintes, inaugura no Brasil a poesia mais difícil, intelectualizada, e na esteira de Mallarmé e Valéry vai inventar uma linguagem de exceção, identificável com o que considerava e compreendia como possibilidade poética: a negação da inspiração e a racionalização do verso (embora sem abdicar de sua qualidade discursiva, como frisou na discussão estabelecida com os concretos).

O que devemos perceber em sua obra é antes de tudo um pensamento já próprio, um exercício realizado sobre a influência, uma tomada de posse e devida transformação de princípios, como vemos em “Antiode” de *Psicologia da composição*⁸², de 1947: “Poesia, te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes.”

A aproximação das palavras “flor” e “fezes”⁸³, encontrando ou criando no poema o próprio sentido que o Poema quer dar para “flor” e para “fezes”, é talvez o melhor exemplo do que aqui nos interessa. Como Mallarmé, e algo declaradamente, João Cabral exercita na possibilidade poética tanto a “presentificação” que a palavra oferece na materialidade da linguagem, quanto a exclusão, o desaparecimento do poeta – como veremos no capítulo seguinte, neste trabalho. No entanto a negação do subjetivismo romântico, defendida por ele, não era a negação de todo e qualquer subjetivismo ou humanização. Mas mesmo a crítica, ao menos aquela que lhe cobrava algum tipo de “engajamento”, custou a compreender e elaborar uma leitura que não visse sua obra apenas como uma construção de linguagem cujo esquema havia sido previamente planejado em moldes estritamente modernos e impessoais. João Cabral acabou

⁸¹ Trecho de “Salut”, do livro *Poésies*. “Solidão, recife, estrela...”. OC, 2003, p. 4.

⁸² Não é demais lembrar aqui que esse título nos remete a Poe, a Mallarmé...

⁸³ Ver “Antipoesia no Simbolismo.” In: CAMPOS, 1978, p. 212. Nesse texto, Augusto de Campos nos informa que João Cabral já havia sido criticado por usar palavras como “cachorro” e “fruta”, no lugar de “cão” e “fruto”. A “Antiode” se fez também em resposta.

sendo lido, muitas vezes, nos mesmos trilhos de uma modernidade radical que usava exatamente essa “característica” como argumento de rejeição. Em sua defesa, ele tratou longamente das possibilidades de “comunicação” e das armadilhas impostas por essa modernidade.

Em “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”, uma conferência realizada na Biblioteca de São Paulo, em novembro de 1952, João Cabral afirma que

A composição, que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura, segundo uns e outros se aproximem dos extremos a que se pode levar o enunciado desta conversa, a composição é, hoje em dia, assunto por demais complexo e falar da composição, tarefa agora difícilíssima, se quem fala preza, em alguma medida, a objetividade.⁸⁴

Estamos ou não estamos no mundo mallarmaico? O texto atravessa vários parágrafos em torno do questionamento sobre as características da composição moderna para chegar à conclusão de que o máximo a que o tempo permite – já que não existe a possibilidade de definição de uma poética, uma retórica, e nem mesmo de “um” público; não há, segundo um autor, um “juízo de valor” – é a constatação da oposição entre poetas que elaboram sua obra a partir de um processo de inspiração e sensibilidade, como se ouvissem uma “voz que os surpreendesse”, enquanto outros a criam através de um longo e trabalhoso processo racional de construção e descarte. É a partir desse impasse de extremos que o poeta procura tratar da composição poética.

A poesia inspirada, ele vai concluir aos poucos, é completamente incapaz de oferecer ao poema, e ao leitor, certas características como “proporção, objetividade”. “Ela é desequilibrada como a experiência que diretamente transmite tudo o que é a funcionalidade do trabalho de arte, isto é, todos os recursos de que a inteligência ou a técnica pode servir-se para intensificar a emoção, é deixado de lado.” Buscando exemplo na história da literatura, João Cabral mostra como essa atitude poética, com as características que identificara, se iniciara no Romantismo, no mo-

⁸⁴ MELO NETO, 1994, p. 723.

mento em que a maior atenção foi desviada da obra propriamente dita, para o autor.

Isso teria acarretado, como principal resultado, a criação de inúmeras poéticas particulares, condizentes com cada autor, num processo de fragmentação que, claro, podemos considerar que possibilitaria e daria origem, em grande parte, à ruptura contemporânea, considerada enriquecedora, embora João Cabral defenda que essa atitude estreitou as possibilidades artísticas, pois a “criação de poéticas particulares não passa do abandono de todo o conjunto por um aspecto particular.” Essa fragmentação, segundo ele, como radicalização, limitou a arte e o artista, criou o grupo dos que, de certa forma, não entenderam Mallarmé: “Esses mágicos, esses metafísicos da palavra acabaram todos entregues a uma poesia puramente decorativa. Se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras”.⁸⁵

E, claro, ele também percebe empobrecimentos no grupo que defende, como afirma, o “trabalho” na poesia, pois é capaz de criar uma situação “irrespirável”, mas é interessante o exemplo de crítica à modernidade que João Cabral estabelece. Para variar, encontramos Mallarmé nesse limiar entre a racionalização moderna e o destempero que poéticas singulares podem gerar, num desequilíbrio que pode partir do mesmo ponto que João Cabral defende e de onde sua própria obra também parte.

Primeiro assumido pela Geração de 45, de cuja “hospitalidade” declinou, e depois pelo paideuma nacional dos concretistas, João Cabral é provavelmente o nosso melhor representante de uma poesia intelectualizada, “construída”, de padrões mallarmaicos, mas já completamente vertida em uma linguagem própria, diferenciada, particular, assim também como pela própria individualidade do artista⁸⁶.

OS CONCRETOS

O “levantamento” rápido feito aqui não se pretende completo. Vale apenas como uma amostra de comentários, no Brasil, em torno do nome de Mallarmé e de certas questões que sua obra implicava. É importante para percebermos o quanto o autor francês estava no centro de alguns dos principais debates da época: se o momento era de mudanças,

⁸⁵ MELO NETO, 1994, p. 732.

⁸⁶ Assumindo aqui a ideia de José Castello, desenvolvida na biografia de João Cabral que escreveu, onde o crítico defende não a negação absoluta da subjetivação, mas justamente a afirmação de uma subjetivação particular. CASTELLO, 2006.

rupturas, e elas representavam, antes de tudo, uma nova concepção de poesia, a leitura de Mallarmé não só podia inspirar como sustentar a mudança, já que ele a havia realizado na constituição de sua própria obra.

O que nos interessa particularmente, é que a primeira metade do século XX é justamente, como já afirmamos, o momento em que as leituras em torno de Mallarmé estão se consolidando. As leituras da obra vão aos poucos gerando uma fortuna crítica que mais tarde, juntamente com a oportunidade da leitura das cartas e de uma melhor organização de sua obra completa, consolidou o nome do autor e seu papel na história do modernismo.

E no Brasil será, antes de tudo, um processo ainda mais lento, porque dependia de um processo de importação: importação da influência e importação física, dos livros propriamente ditos. Claro que, ao contrário dos momentos estéticos do século XIX, esse processo se definia em grande parte pelas necessidades e interesses do pensamento que já se elaborava no Brasil, e não por uma mera absorção do *mainstream* das metrópoles. Antropofagia.

Por aqui, a primeira edição brasileira de Mallarmé,⁸⁷ de fato, é de 1947: uma edição bastante particular, pois não é uma tradução, mas uma edição em língua original, intitulada *Poésies et un poème*. O livro é uma boa surpresa: Mallarmé, no Brasil, em edição caprichada (graficamente, inclusive), reunindo o volume original *Poésies*, de 1899⁸⁸, mais o “Un coup de dés” já em sua “versão século XX” (e não seguindo os parâmetros gráficos “corruptos” que a revista *Cosmopolis* tinha promovido, mas a versão corrigida do autor). Mas o livro é também uma esquisitice editorial, informada no colofão, em francês (!):

Ce livre, le quatrième de la collection des Poètes Maudits reproduit sous le titre de Poésies et un poème l'édition complète “ne varietur” des vers de Stéphane Mallarmé avec, en plus, l'hermétique et fascinant poème en prose “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” selon la version définitive de l'auteur au moment de sa mort. Le présent ouvrage a été achevé d'imprimer le 15

⁸⁷ Devo essa informação ao poeta Augusto de Campos, em correspondência trocada, via e-mail, entre 6 e 20 jan. 2010.

⁸⁸ Além de todos os seus poemas mais curtos, essa edição incluía “Hérodíade” e “L'après-midi d'un faune”.

janvier 1947 sur les presses de Tumminelli
imprimeur à Rome, pour le “Istituto Progresso
Editorial S.A.” – Rua Conde de Sarzedas, 81, São
Paulo⁸⁹.

Ou seja: um livro de autor francês, em francês, impresso na Itália, para uma editora brasileira, para ser distribuído no Brasil, talvez pouco além de São Paulo, contando que se tratavam de apenas 500 exemplares. Dado importante: esse “Istituto Progresso Editorial” pertencia ao grupo Matarazzo, e viria a se tornar a editora Ipê, desde 1946 dirigida por Giannino Carta, pai de Mino Carta, primeiro trabalho seu assim que chegou da Itália. Dinastia cultural ítalo-paulista, portanto, definindo alguns dos rumos da cultura brasileira de então.

E será nessa edição que os irmãos Campos e Décio Pignatari – cada um tinha um volume só seu, afirma Augusto de Campos – conhecerão a obra do autor francês que nas suas mãos ganhará a primeira tradução e estudo crítico sérios no Brasil, na edição *Mallarmé*, primeira edição de 1974, da editora Perspectiva (depois de *Mallarmagem*, da editora Noa Noa, que teve somente 25 exemplares, em 1971).

Já em torno do *Teoria da poesia concreta* o interesse do grupo está registrado, mas o verdadeiro enfrentamento da obra do autor francês se deu também da maneira talvez mais interessante quando se trata de literatura estrangeira: a tradução foi publicada concomitantemente ao estudo da obra e esse trabalho é, claro, duplamente interessante portanto, para o público que só poderia ter acesso a Mallarmé dessa forma. Além disso, para eles próprios, o processo de tradução se dá – e assim diriam muitos tradutores⁹⁰ – como a oportunidade de estudo mais precisa e meticulosa, gerando a intimidade necessária com a linguagem do autor.

E os tradutores se mostraram dispostos a encarar o perigo de frente. Na edição *Mallarmé*, temos alguns poemas menores (refiro-me ao tamanho) inicialmente, uma seleção feita sobre o livro *Poésies*, em tradução de Augusto de Campos; e os poemas longos “L’après-midi d’un faune”, em tridução (três versões) de Décio Pignatari, e “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, traduzido por Haroldo de Campos. Além das traduções, vários textos críticos importantes, alguns poemas inéditos de “homenagens”, fotos de arquivo e fotos pessoais

⁸⁹ O volume consultado é o número 219 de 500 exemplares.

⁹⁰ Não posso deixar de citar Caetano W. Galindo, que traduziu o *Ulysses* de James Joyce porque precisava entendê-lo melhor...

relacionadas ao mundo do autor e páginas com programação gráfica bem ao gosto dos experimentos Noigandres. Augusto de Campos fala disso:

As traduções de Mallarmé foram feitas individualmente. Haroldo entusiasmou-se por traduzir o LANCE DE DADOS – que entronizamos no Brasil quando a própria “intelligentsia” francesa não o tinha ainda deglutido – e dedicou-se à versão desse grande texto e à sua interpretação. Décio saiu-se com a sua surpreendente tri-dução do FAUNO, bem ajustada ao seu temperamento. Eu, de acordo com o meu, menos logopaico do que os dois, fui traduzindo os poemas curtos, pequenas jóias de arte, e, mais adiante, cheguei à mais extensa, mas não menos intensa, HÉRODIADE. Nada foi planejado. É evidente, que, quando se sabia que algum de nós tinha traduzido isso ou aquilo, por uma questão de “economia processual”, não se traduzia o mesmo poema. Por que refazer o que já está bem-feito? José Lino atacou por fora, mais tardiamente, e não seguiu essa boa norma. Contudo, é possível que ele tenha vertido o BRINDE (que traduziu muito bem) antes de mim e que eu não me tenha lembrado disso, quando fiz a minha própria versão. Gosto das duas. Mas creio que a contribuição mais relevante de José Lino, nessa área, é a versão de IGITUR.⁹¹

O poema “Hérodíade” foi publicado um pouco mais tarde, em 1987, no livro de poemas traduzidos *Linguaviagem*⁹², e os poemas traduzidos por José Lino Grünwald apareceram inicialmente em um livro chamado *Transas Traições Traduções*, de 1982, e foram republicados em *Igitur ou a loucura de Elbehnon e Poemas*⁹³.

⁹¹ Correspondência trocada com o autor, ver n. 87 deste trabalho. Maiúsculas do próprio autor.

⁹² CAMPOS, 1987.

⁹³ *Transas Traições Traduções* (traduções de vários poetas). Salvador: Editora Código (Erthos Albino de Souza), 1982. MALLARMÉ, 1985. Esse último volume reúne todas as traduções e notas críticas a cada uma delas.

Claro que o trabalho dos concretos não parou por aí. Se desde as edições do grupo Noigandres, entre 1952 e 1962, Mallarmé já era referência – e uma das questões fundamentais dessa influência, sempre citada em entrevistas⁹⁴, é a exploração gráfica dos espaços da página – ele continuou a aparecer no referencial crítico desses autores e continuou a fazer parte do horizonte de traduções de Augusto de Campos.

Para *O anticrítico*, de 1986, ele traduziu o importante poema “Le tombeau d’Edgar Poe”⁹⁵. “Hérodiade”, como já se mencionou, recebeu uma tradução em 1987; e em *Poesia da Recusa*, de 2006, encontramos um conjunto de 12 poemas, incluindo alguns poemas de circunstância, cobrindo todas as fases de Mallarmé.

Mas será, obviamente, nos textos críticos que algumas informações sobre as leituras desses tradutores todos vai aparecer mais claramente. Se suas escolhas tradutórias podem nos revelar, pelas entrelinhas, seus estudos prévios, os textos críticos nos oferecem as referências claramente. Neles descobrimos, por exemplo, que a afirmação de Augusto de Campos de que “Un coup de dés” foi “deglutido” por eles antes ainda da crítica francesa fazê-lo está ligada de fato à bibliografia consultada naquele momento e, sim, há alguma razão na afirmação.

Haroldo de Campos, que recebeu uma bolsa do governo francês em 1969 para estudar em Paris, tinha clareza sobre o estado da fortuna crítica de Mallarmé naquele momento e cita, em sua leitura de “Un coup de dés”, dois críticos muito importantes, americanos, dos primeiros a realmente aprofundar a leitura do poema: Robert Greer Cohn e seu *L’oeuvre de Mallarmé: Un coup de dés*, de 1951, e Gardner Davies e seu *Vers une explication rationnelle du “Coup de dés”*, de 1953⁹⁶. Dois americanos, estudiosos da literatura francesa, e que escrevem obras bastante importantes para a própria crítica francesa a partir daquele momento. Gardner Davies, por exemplo, é citado por Henri Mondor com destaque já no primeiro volume das cartas de Mallarmé, de 1959. Para “interconexões” do paideuma, a obra *Joyce et Mallarmé*:

⁹⁴ Além de todas as menções a esse tipo de trabalho nos textos dos autores, registre-se a menção precoce feita em uma entrevista fornecida pelos irmãos Campos em 22 dez. 1956, ao jornal paulista *Diário Popular*. Informação – e escaneamento do recorte da entrevista fornecidos por Augusto de Campos.

⁹⁵ CAMPOS, 1986.

⁹⁶ COHN, 1951, DAVIES, 1953.

stilistique de la suggestion, de David Hayman, de 1956⁹⁷, também foi definitiva.

Percebemos também que a partir dessa bibliografia, os concretos tiveram um primeiro acesso indireto à correspondência de Mallarmé, mas mais além dessas referências, um pouco mais tarde, descobrimos também o acesso direto aos textos das cartas.

No texto “Caos e ordem: acaso e constelação”, que foi agregado à mais recente reedição de *Mallarmé*, Haroldo de Campos faz menção às cartas. O texto “De Herodias à jovem Parca: uma arte de recusas”, de Augusto de Campos, publicado em *Linguaviagem*, e que trata de Mallarmé e Valéry (traduzidos no volume: “Hérodiane” e *La jeune Parque*), cita diretamente cartas de Mallarmé. Em *Poesia da recusa* algumas das cartas precoces a Cazalis são mencionadas... Ainda em correspondência pessoal, Augusto de Campos afirmou possuir alguns dos volumes da coleção da Gallimard assim como a antologia de 1995, defendendo o valor das cartas para a leitura crítica: “Direi, desde logo, que a correspondência é para mim uma fonte importantíssima para o estudo da vida e da obra de um artista, principalmente quando não se limita à trivialidade cotidiana e aborda o próprio trabalho do autor.”⁹⁸

Não podemos deixar de tratar também das traduções mais recentes de Mallarmé, feitas por Júlio Castañon Guimarães. *Brinde fúnebre e Prosa*, de 1995, contém apenas os dois poemas citados no título e um longo posfácio intitulado “Anotações” tratando de particularidades da tradução; uma outra edição, *Brinde Fúnebre e outros poemas*, de 2007⁹⁹, que acrescenta alguns “outros poemas” e novas “Anotações” tradutórias.

Ainda vale a nota: é interessante como esse processo de “tradução + comentário à tradução” parece se fazer necessário em autores modernos, e talvez mais especialmente em um autor como Mallarmé. Da escolha vocabular ao menor detalhe de sintaxe, o tradutor tem a certeza de que o comentário pode ser enriquecedor. Não há como se negar que esse é hoje um trabalho comum, e a arte moderna e contemporânea raramente parece prescindir de alguma crítica: das curadorias das artes plásticas aos programas de apresentações musicais chegando às orelhas e prefácios de livros, o mundo nos mostra que queremos – e mais que isso, precisamos – de informações, tomadas de posição, perspectivas de entrada e compreensão. Estamos aqui, na verdade nada

⁹⁷ HAYMAN, 1956.

⁹⁸ Correspondência pessoal, v. n. 87.

⁹⁹ MALLARMÉ, 1995. ____, 2007.

confortavelmente, tocando as características de um momento em que o próprio conceito de Arte não só está sendo intensamente discutido como o instrumental de que dispomos, para essa discussão, parece se mostrar anacrônico e insuficiente¹⁰⁰.

A tradução de *Divagações*, de Fernando Scheibe, foi especialmente festejada. Primeira tradução desses ensaios no Brasil, a edição disponibilizou, finalmente, alguns dos textos mais importantes do autor. Além de um prefácio do tradutor, a edição também apresenta dois posfácios importantes dos professores Marcos Siscar e Joaquim Brasil Fontes.

De qualquer forma, na tradição crítica brasileira é impossível não registrarmos que esse procedimento de trabalho começou e se consolidou a partir do trabalho dos poetas concretos. Como método constante recebeu muitas críticas, seja pela definição prévia de paideumas e influências, seja pelo desenvolvimento claro de processos autoafirmativos de conceituação e valoração da arte estudada ou da própria arte produzida por eles, mas inegavelmente possibilitou que toda uma “linhagem” de arte e crítica modernas se estabelecesse no cerne ainda talvez excessivamente nacionalista e ideologicamente marcado da crítica e da arte brasileiras.

O que quer, afinal, Mallarmé, com tantos enigmas? Quer, em poesia, o que querem os cientistas em suas especulações e pesquisas aparentemente inúteis. Conhecer. Conhecer-se. Romper os limites dos comportamentos e compartimentos pré-condicionados da linguagem para compreender e exprimir melhor as angústias humanas diante do enigma supremo da vida e da morte. Revitalizar a

¹⁰⁰ Essas questões são tangenciais para o assunto desse trabalho, mas são importantes para a crítica contemporânea. Nesse capítulo, embora superficialmente, tratamos de um histórico de recepção, e portanto pensar a função da crítica junto à produção moderna, e sua função hoje, é também revelar que o próprio status dessa arte, aparentemente co-dependente da crítica, é o que se coloca sob julgamento. Refiro-me especialmente à visão sobre arte que temos do período que cobre o final do século XIX a meados do século XX, pois a dita “arte pós-histórica” (seja essa apenas uma de várias definições possíveis) impõe ainda outros questionamentos, resultantes em grande medida desse momento moderno. Essas questões estão particularmente discutidas na obra do filósofo e crítico de arte americano Arthur C. DANTO, em *A transfiguração do lugar comum* e *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*.

própria linguagem, dando-lhe um sentido mais puro (“Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”). Por certo. Mallarmé é difícil. Requer esforço intelectual, estudo e aplicação inusuais dos seus leitores. Mas deixou poucos poemas e cada um deles é um território novo e desconhecido. Ignorá-los é privar-se de maravilhas do pensar e da sensibilidade. É ignorar-se um pouco. E ficar menor.

Augusto de Campos, *Poesia da recusa*.

A recepção de Mallarmé no Brasil se deu, portanto, lentamente, subordinada a condições específicas, determinadas inclusive pela necessidade de traduções. Não deixou, entretanto, de acontecer, num paralelo obviamente mais vagaroso que o processo francês, mas importando inicialmente inclusive alguns dos estranhamentos.

Essa “história” de Mallarmé no Brasil nos oferece portanto um dos “ramos” da recepção do autor. A partir da publicação das cartas essa recepção se intensifica e, acima de tudo, se aprofunda radicalmente: a relação dos poetas concretos com o autor, no decorrer na década de 60, é um exemplo desse período de renovação crítica. Os estudos estruturalistas e pós-estruturalistas, acabam por ratificar a importância de Mallarmé e, numa via de sentido duplo, as cartas jogam luz sobre a ensaística enquanto esta se apoia nas cartas para gerar novas e mais interessantes leituras.

Não podemos deixar de comentar, ainda que rapidamente, o importante trabalho do professor Joaquim Brasil Fontes, *Os anos de exílio do jovem Mallarmé*, que chegou até mim quando este trabalho já estava em andamento. Trata-se da primeira apresentação, extensa e cuidadosa, de algumas cartas e parte da obra poética, traduzida, produzida durante o período pré-parisiense de Mallarmé. Gostaria, pretensiosamente, que este trabalho pudesse ser pensado em relação ao livro do professor Joaquim B. Fontes como um complemento com mais especulações de caráter teórico, estendendo o trabalho de tradução das cartas.

Mas, então, entre a vida e a obra do autor, o que vem a ser uma carta?

3 CRÍTICA

3.1 AS CARTAS

*Mallarmé tinha o hábito de responder com uma
rara polidez e aparentemente
muita boa vontade ao menor dos seus correspondentes.
Eu o imagino fazendo o mesmo com todos aqueles
que se aproximaram de sua obra, há já mais de meio século...*
Kaufmann, *Le livre et ses adresses*.

Henri Mondor (1885-1962), crítico que pertenceu à Academia Francesa, foi um dos maiores nomes ligados a Mallarmé no século XX: escreveu seis obras sobre o autor, incluindo uma grande biografia, e organizou a primeira edição de sua obra completa. Seu trabalho mais marcante, no entanto, talvez tenha sido a organização da coleção que publicaria o conjunto das cartas escritas por Mallarmé: em 1959 a editora Gallimard publicou o primeiro do que viria ser uma coleção de onze tomos (em doze volumes). O último volume viria a ser publicado apenas 26 anos depois. Henri Mondor dividiu a organização (coleta, classificação e notas) do primeiro tomo com George Jean-Aubry e só conseguiu ver de fato esse primeiro ser publicado, mas seu nome permaneceu como responsável pela coleção até o último. A partir do segundo tomo Lloyd James Austin, professor de estudos franceses em Oxford (e que, por esse envolvimento, recebe o título honorário de doutor pela Sorbonne em 1973), assume a “coautoria” da coleção e será responsável por ela até o fim. O trabalho da coleção das cartas foi marcadamente importante para o desenvolvimento e crescimento da fortuna crítica sobre o autor.

A organização desses volumes é cronológica¹⁰¹, seguindo a vida de Mallarmé a partir dos seus 19 anos, quando ele começa a tomar as

¹⁰¹ Esta é a divisão dos volumes: vol. 1, t. I, 1862-1871; vol. 2, t. II, 1871-1885; vol. 3, t. III, 1886-1889; vol. 4, tomo IV, 1890-1891; vol. 5, tomo IV, 1890-1891, suplemento aos tomos I, II et III, Tabelas; vol. 6, t. V, 1892; vol. 7, t. VI, jan. 1893- jul. 1894; vol. 8, t. VII, jul.-dez. 1894; 1895; vol. 9, t. VIII, 1896; vol. 10, t. IX, jan.-nov. 1897; vol. 11, t. X, nov. 1897-set. 1898; vol. 12, t. II, suplemento, errata e adenda aos tomos I-X (1862-1898), índice geral.

próprias decisões sobre sua vida. A partir do segundo, cada tomo apresentou, além das cartas referentes ao novo período, uma parte reservada aos *suppléments*, cartas que foram sendo encontradas depois da publicação do período a que elas pertenciam. Algumas foram descobertas em acervos de outros autores, alguns já mesmo doados e acessíveis em coleções abertas e bibliotecas, e outras foram diretamente entregues à comissão de organização das cartas, inclusive, aparentemente, com algumas garantias de discrição quanto a certos conteúdos. Mesmo depois de a editora Gallimard ter dado a coleção por encerrada, outra coleção de suplementos ainda foi publicada, 9 anos mais tarde, em 1998, mas numa edição feita pela Universidade de Oxford¹⁰². Nessa edição, novamente o cuidado da correspondência troca de mãos: Lloy James Austin morre em 1994, embora seu nome ainda conste como organizador, ao lado de Bertrand Marchal, responsável também pelo volume das obras completas de 1998 da *Pléiade* e um dos principais nomes ligados ao autor atualmente. Além desses, o volume *poche* publicado pela Gallimard em 1995, com prefácio de Yves Bonnefoy, merece atenção: ali estão todas as cartas do primeiro volume da coleção completa (1862-1871) e uma preciosa seleção, organizada por Bertrand Marchal, de cartas que cobrem os anos de 1872 à morte do poeta.

Outra edição suplementar, cujo conjunto maior recentemente saiu de interdição, contempla as cartas escritas a Méry Laurent, a dama da sociedade com quem Mallarmé manteve, durante 14 anos, uma amizade aparentemente bastante íntima, embora as cartas não possam absolutamente alimentar mais que suposições sobre essa afirmação.

Ainda quanto à coleção completa, só pelo número de anos, a quantidade de textos, o trabalho diplomático que representou muitas vezes o acesso e o direito à publicação de algumas cartas, já podemos perceber as dificuldades e o volume de trabalho que essa publicação acarretou a seus organizadores. Mas o trabalho não foi em nada infrutífero. Mallarmé foi um missivista bastante profícuo e o conjunto de suas cartas, mesmo algumas das mais pessoais, revela uma infinidade de aspectos sobre o homem mas também sobre o escritor e suas considerações sobre arte – a de seu tempo e a sua própria. Mesmo o grande conjunto de cartas que não apresentam necessariamente informações relevantes para o nosso interesse crítico pode ser interessante somente por revelar o número e a qualidade das relações estabelecidas por Mallarmé

¹⁰² *Correspondance: compléments et suppléments*. AUSTIN, L. J. e MARCHAL, B. (Ed.) Oxford: University of Oxford, 1998.

e, no limite, o papel aglutinador que ele parece ter representado junto ao mosaico variado da produção artística da França¹⁰³. O que poderia alimentar uma mera curiosidade crítica acabou por permitir aos estudiosos uma aproximação mais bem situada da obra de Mallarmé e disso tudo resultaram, aos poucos, mesmo quanto à apreensão miúda dos poemas, leituras mais interessantes e fundamentadas de seus textos.

As considerações do autor sobre linguagem poética, sua descoberta do Nada, a busca incessante de perfeição ditada por referências exclusivamente ligadas à Arte – ao que, claro, o autor considerava Arte – são questões que puderam aos poucos ser deduzidas mais claramente com a leitura das cartas. A obra, obviamente, é definitiva, mas talvez possamos afirmar que as cartas ajudaram a compreendê-la. Se voltamos à citação, de páginas atrás, à resposta de Mallarmé à pergunta “o que é a poesia?” (no início da Introdução deste trabalho), e pensamos no que a crítica encontrou fundamentalmente nas suas cartas, descobrimos que frases como aquela que afirma que a poesia “supre de autenticidade nossa permanência e constitui a única tarefa espiritual”... podem ajudar a ancorar muitos de seus poemas.

Cartas fazem parte do universo de discursos dos mais pessoais e individuais que podemos produzir, mas a publicação das cartas de Mallarmé gerou uma ampliação das possibilidades de leitura de sua obra poética e uma compreensão maior de seu processo criativo, a partir de uma perspectiva, a princípio, biográfica. Sabemos que a divulgação de algumas cartas do autor, que começou poucos anos depois de sua morte, alimentou aos poucos muitas possibilidades de leitura, das voyeurísticas ao estudo psicanalítico, passando, claro, principalmente pela crítica literária.

A fortuna crítica do autor começou a se servir precocemente delas – mas a partir de 1959 esse “aproveitamento” se sistematiza com a publicação da correspondência completa. As cartas de Mallarmé foram de tal forma importantes para a leitura de sua obra que rapidamente se viram “incorporadas” a ela, e consideradas basicamente como sua ensaística. O trânsito da crítica entre seus poemas, sua ensaística e suas cartas se realizou tranquila e insuspeitamente nas últimas décadas.

¹⁰³ Muitas pessoas passaram por seus Mardis, as terças-feiras em que abria sua casa para reuniões literárias. Quanto às cartas, essa é uma amostra – pequena – de destinatários importantes: Paul Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Théophile Gautier, Édouard Dujardin, Émile Zola, Catulle Mendès, Édouard Manet, Berthe Morisot, J. A. M. Whistler, A.C. Swinburne, Alfred Jarry, Paul Valéry e André Gide.

Embora muitas delas desenvolvam ideias e uma linguagem bastante poéticas, isso não se dá no corpo completo de nenhuma delas. As cartas de Mallarmé, em seu maior número, tratam de questões práticas e burocráticas da vida; convites, agradecimentos, recusas, congratulações e pêsames; comunicações familiares e pessoais; alguns anos de uma amizade mais íntima mas especialmente cortês com um “*Paon*”¹⁰⁴ da sociedade da época, Méry Laurent. As mais interessantes são as que escreveu para seus amigos poetas, onde encontramos os depoimentos mais importantes sobre seu trabalho, e que se concentram principalmente entre os anos de 1863 e 1871, porque, tendo então retornado a Paris, as reuniões que promovia nos seus *Mardis* talvez tenham ocupado muito do espaço de trocas mais constantes que as cartas ocupavam.

De qualquer forma, considerar as cartas mais importantes junto a sua ensaística, como a crítica em geral tem feito, parece ser de fato a melhor forma de situá-las. Contudo, não podemos desprezar o interesse que uma certa problematização desse “lugar” pode gerar.

Hoje, há uma multiplicação de possibilidades e interesses sobre “cartas”. Para a crítica isso sempre foi evidente, mas há agora uma unanimidade em torno de sua importância. Para considerarmos o alcance disso, cabe aqui um exemplo recente: em 2011, a British Library comprou, por £32.000, todo o acervo pessoal da poeta de 66 anos, Wendy Cope: boletins e trabalhos de colégio, 67 cadernos de poesia, esboços de poemas, notas, esquemas rítmicos, toda sua correspondência e... um *corpus* de 40 mil e-mails (o maior até hoje já comprado pela biblioteca: sim, essa não é a primeira compra desse tipo). O interesse da biblioteca britânica concerne principalmente ao material de interesse literário, obviamente, mas, segundo os critérios dos arquivistas, todo, sim, todo o material guardado, todos os e-mails por exemplo, pode interessar ao futuro pesquisador, a quem caberá o critério de escolha. À biblioteca cabe o arquivamento “forense”. Segundo os responsáveis por esse trabalho, o mais difícil hoje é convencer os escritores a realmente conservar seu próprio material¹⁰⁵. Quanto a isso, os organizadores da correspondência de Mallarmé frequentemente lamentam, em notas de pé de página, a inexistência de algumas cartas não guardadas pelos destinatários, mas cuja existência é atestada pela resposta, guardada por Mallarmé...

¹⁰⁴ Era assim que Mallarmé se dirigia a sua amiga, *Paon*, “Pavão”, e mesmo no feminino, *paonne*.

¹⁰⁵ Ver <http://www.wired.co.uk/news/archive/2011-05/10/british-library-digital-archives?page=all>
e <http://www.guardian.co.uk/books/2011/apr/20/wendy-cope-archive-british-library>, em 21 dez 2011.

Para a crítica literária, os estudos epistolares oferecem várias possibilidades de aproximação de *corpora* dessa natureza. Sejam as cartas de Paulo no Novo Testamento, a Epístola aos Pisões – a *Arte Poética* – de Horácio, os romances epistolares do século XVIII, ou as correspondências de autores do século XIX publicadas no decorrer do século XX, a valorização dos textos epistolares pode provir de, e gerar interesses muito diferentes.

Do ponto de vista mais estrito da literatura, no entanto, pensando nas obras ditas “epistolares”, a carta não demarca necessariamente um gênero, mas provavelmente algo mais próximo do que a crítica de língua inglesa chamaria de *mode*, um “modo”. Qualquer gênero pode incorporar uma “carta”, ou as características de uma: um poema, um romance, um texto dramático, assim como outros modos podem também fazer parte dela: para não sairmos da esfera nacional, um bom exemplo é o texto satírico (nesse caso, um *mock heroic*) de nossas *Cartas Chilenas*: gênero poesia, em modo de sátira e epístola.

3.2 ENDEREÇAMENTO

*“Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê?
Para que endereço? Sem nenhum desejo de surpreender,
e assim de chamar atenção às custas de obscuridade,
devo dizer ao que me resta de honestidade
que finalmente eu não sei.”
(Derrida, La carte postale)*

Quando alguém escreve uma carta, para quem escreve? Para o destinatário registrado no envelope?

Leur rire avec la même gamme
Sonnera si tu te rendis
Chex Monsieur Whistler et Madame,
Rue antique du Bac 110.¹⁰⁶

Para aquele Outro (considere-se o *O* lacaniano) que existe em outro lugar, senão longe demais ao menos momentaneamente fora de alcance? Em que sentido, fora de alcance? Não é isso que a carta permite:

¹⁰⁶ Seus risos no mesmo tom/ Soarão, se fores/ À casa do Senhor Whistler e Senhora,/ Rua antiga do Bac 110. *OC*, 2003, p. 241.

comunicar, informar, aproximar...? Se é isso que se espera, se é isso que a carta permite, se é isso que se pode considerar quando se escreve uma carta... Quando se recebe uma carta, o que é que se recebe, o que de fato se percebe?

Par la bise transi, pauvre homme
Ou si tu les connais, charmé
Rue, au 89, de Rome
Va chez Mesdames Mallarmé.¹⁰⁷

O autor de uma carta interpela¹⁰⁸ seu destinatário? Incomoda? O autor de uma carta surpreende, lisonjeia? Quem recebe uma carta, quer receber uma carta? Se quer, a carta realiza seu desejo? Se não quer, o que é a carta? Uma carta, um enfado, um logro, uma bomba?

Je te lance mon pied vers l'aïne
Facteur, si tu ne vas où c'est
Que rêve mon ami Verlaine
Ru' Didot, Hôpital Broussais.¹⁰⁹

A quem pertence uma carta? No momento em que a escreve, ao autor. Quando a recebe, ao destinatário. Entre um e outro, ao carteiro. Qual é a natureza real desse objeto de propriedade volúvel? O texto que apresenta, o discurso, apenas o assunto ou a ideia que carrega, ou trata-se de tudo: papel, tinta e discurso?

Madame Madier qu'on fréquente
Trop peu. Lettre, vole jusqu'où
Brille le numéro cinquante
Rue, ô delices, de Moscou!¹¹⁰

As cartas fazem perguntas, mas apresentam também algumas respostas. Assim parece, ou ao menos assim o grande conjunto das cartas de Stéphane Mallarmé nos faz acreditar. Entre as construções de um eu

¹⁰⁷ Pelo vento gelado, pobre homem/ Ou se as conheces, encantado / Rua, no 89, de Roma/ Vai à casa das Senhoras Mallarmé. Idem, ibidem, p. 263.

¹⁰⁸ Ou, como quer Derrida, “apostrofa”? : *C'est ainsi un genre qu'on peut se donner, l'apostrophe...* in: *La carte postale*, p. 8.

¹⁰⁹ Arremesso meu pé em tua virilha,/ Carteiro, se não fores ao lugar/ Em que sonha meu amigo Verlaine/ Rua Didot, Hospital Broussais. Op. cit., p. 264.

¹¹⁰ Madame Madier que frequentamos/ tão pouco. Carta, voa até onde/ Brilha o número cinquenta/ Rua, oh delícias, de Moscou! Idem, ibidem, p. 267.

epistolar, a realidade de sua obra poética e seus interlocutores, Mallarmé construiu em suas cartas, às vezes à revelia de si próprio e de seus destinatários, uma bela parcela do discurso da modernidade. O homem desse meio e desse momento, alguns o chamam de atormentado e dividido, precisa descobrir qual é o sentido que construirá dali para frente. Esse homem é vários, mas poucos, e é Outro (ao menos desde Rimbaud). Mallarmé é esse outro e, Outro, um desses vários, um desses poucos.

Os quartetos acima são alguns exemplos das 63 quadrinhas a que temos acesso hoje. Mallarmé separou (e provavelmente reescreveu algumas delas) 27 dessas quadrinhas sob o título de *Loisirs de la poste*. Alguns anos depois de sua morte, sua filha e seu genro publicaram as *Récreations postales, autres quatrains*, com um conjunto maior. Considerados o exemplo mais acabado de sua poesia de circunstância, esses quartetos não faziam exatamente parte das cartas, mas eram escritos no próprio envelope, substituindo a formal apresentação do destinatário. Mallarmé afirma em seu prefácio aos *Loisirs...*, escrevendo em “honra ao Correio”, que nenhum desses endereçamentos deixou de alcançar seu destino.

Em um autor reconhecido como difícil, com uma obra que se distancia do (e distancia o) leitor, essas quadrinhas aparecem como um alento de afabilidade e graça, como cabe à poesia de circunstância.

A crítica de Mallarmé já insistiu bastante no fato de que toda sua obra seria circunstancial – é interessante lembrar que Bandeira já tinha percebido isso também –, considerando as exceções de *Igitur* e *Un coup de dés* – e, claro, “le Livre”.

Na realidade, Mallarmé escreveu quase toda sua obra a partir de circunstâncias. [...] À medida que Mallarmé publicava, e mais e mais depois de sua morte, sucedia a sua obra esta desventura, ou esta transfiguração: ela se tornava literatura. O poema escrito sobre um leque é um presente para uma amiga, depois se torna página de um livro que os críticos estudam. Mas para o autor esses textos eram apenas cacos, cartões de visita...¹¹¹

¹¹¹ SCHERER, 1977. p. 17. É importante comentar aqui que a aproximação de alguns poemas publicados a “cacos e cartões de visita” foi feita pelo próprio Mallarmé em uma carta a Verlaine, de 16 nov. 1885.

Mas essa “circunstancialidade” não é uma conclusão unânime. Inclusive pelo fato de Mallarmé ter reescrito, inúmeras vezes, quase todos seus poemas, que mesmo tendo surgido como poemas de circunstância acabaram se transformando em... literatura, mas por força e obra do próprio autor, e não por uma mera mudança de estatuto devida a sua descoberta e publicação.

Um bom exemplo de estudo desse processo constante de criação e recriação de Mallarmé, está no trabalho de Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*: a leitura de alguns poemas escolhidos é feita a partir de várias leituras de estados anteriores do mesmo poema, publicados em veículos diferentes com espaços de tempo às vezes bastante consideráveis¹¹². Ao analisar o processo de reescrita do poema, o crítico joga luzes sobre a versão final, frequentemente mais refratária a uma primeira leitura¹¹³.

De qualquer modo, os quartetos fazem hoje parte das obras completas, mas não estão presentes em todos os volumes da *Correspondance* do autor (a edição de suplementos, de 1998, traz alguns deles). Essa separação evidencia uma interessante distinção de gênero, decidida pela crítica: carta é carta, envelope é envelope, poema é poema... mesmo se foram escritos e enviados fisicamente juntos.

Mas essas quadras, escritas em envelopes, aproximam a obra da correspondência e, inevitável, as equiparam. Quem escreve a quadra e quem escreve a carta? A quadra é do autor, e portanto do autor moderno preocupado com o distanciamento autor-texto, defendendo o “desaparecimento elocutório do poeta”¹¹⁴, ou é de Stéphane Mallarmé, o autor que assina a carta dentro do envelope?

Todas essas perguntas se fazem importantes por si sós, na medida em que problematizam alguns dos aspectos importantes para esse trabalho. E elas também podem revelar, aos poucos, questões relacionadas à obra de Mallarmé como um todo, num caminho de duas mãos entre seus discursos literário, ensaístico e ficcional.

¹¹² Consideradas como muito importantes, essas versões estão todas disponíveis na edição das *OC* de 1998.

¹¹³ Se escolhermos ser extremamente preciosistas, veremos que esse processo soa como uma pequena trapaça da crítica, que de posse de várias versões pode analisar com mais facilidade a versão final. No entanto, como o próprio Mallarmé disponibilizou todas essas versões, não se trata de crítica genética, e a fortuna crítica sobre sua obra construiu-se, desde o início, dessa maneira.

¹¹⁴ “Crise de verso”. in: *Divagações*. MALLARMÉ, 2010, p. 164.

Isso nos leva ao ponto comum a praticamente toda a crítica sobre o autor. Mallarmé escreveu muitos textos de naturezas muito diversa, num trânsito bastante peculiar entre gêneros, e a crítica pôde se alimentar, como em um *buffet gourmet*, de alguma prosa poética coerente com as Letras pós-Baudelaire (ou pós Aloysius Bertrand e seu *Gaspard de la Nuit*, como alegavam Mallarmé e o próprio Baudelaire); de escolhas tradutórias que indicam generosamente suas influências; de várias versões, publicadas, de um mesmo poema, que revelavam a evolução de seu pensamento poético; bem como de uma rica variedade de ensaios, por exemplo, que auxiliam a leitura desses mesmos poemas, enquanto explicitam certas perspectivas estéticas definidoras. A partir de 1959, então, quando sua correspondência passou a ser publicada, essa diversidade de discursos foi acrescida de uma – outra? – voz que revelava ainda mais sobre o conjunto desses textos.

Essa variedade, no entanto, também implicou um certo descaso pelas diferenças. As leituras cruzadas se multiplicam e se auxiliam, mas se a própria diferença – uma carta e um ensaio, por exemplo – for uma interrogação, ou se a identidade e particularidade de certos textos for um tema de discussão, vemos que a fortuna crítica do autor oferecerá proporcionalmente poucos estudos.

Muitas vezes Mallarmé foi lido na perspectiva de uma escrita “generalizante”, situada além das distinções tradicionais, e que representa o modelo por excelência de uma prática literária “moderna”, em que o gênero jamais é convocado em função de seu valor contratual, mas unicamente em vista de sua própria subversão. [...]

É incontestável que com Mallarmé a questão dos gêneros se desloca, que certas distinções, como por exemplo entre prosa e poesia, ou entre teoria e ficção, se tornam problemáticas, e podemos então preferir a hipótese de uma escrita genérica, de um trabalho diretamente sobre a linguagem.¹¹⁵

Mas se tentarmos resgatar alguma distinção entre os textos, talvez possamos nos aproximar, por exemplo, de suas cartas com um pouco mais de segurança, tentando partir de algumas questões que vão além do tema ou de algumas características mais formais de organização e apre-

¹¹⁵ KAUFMANN, 1986. pp. 20-21.

sentação do texto. Uma abordagem dessa possibilidade, ainda que em seus textos mais facilmente considerados “poéticos, é o que procura discutir *Le livre et ses adresses*, de Vincent Kaufmann: a partir de algumas dúvidas quanto ao lugar e a importância do leitor que a teoria da recepção vinha propondo (o livro é de 1986), o crítico considera que a “função interlocutória” reconhecida faz com que a crítica às vezes estabeleça um “diálogo de surdos” entre o leitor ideal e o implícito (e ainda, no limite, o autor), defendendo que se essa relação existe, ela se deve sobretudo ao próprio texto e suas estratégias particulares, únicas para cada texto, e que é preciso reconhecer ao menos algum tipo de “precedência” ao autor. Na “estratégia discursiva” elaborada por ele estariam, então, segundo Kaufmann, os *dispositifs d’adresse*, dispositivos de endereçamento¹¹⁶, que revelariam a capacidade do texto de representar sua própria “regra de destinação”, e seriam, no limite, também reveladores de mecanismos de gênero, como singularizadores da “ficção contratual”.

O endereçamento do texto seria o conjunto dos procedimentos pelos quais ele dá forma à ligação que propõe e em certa medida impõe ao leitor. Em referência à noção de ordem simbólica desenvolvida pela antropologia estrutural, e depois pela psicanálise lacaniana, eu diria ainda sobre o texto que ele constitui um dispositivo simbólico autônomo, que ele institui uma ficção contratual singular, agindo diretamente sobre a língua.¹¹⁷

Lacan derivou o conceito de ordem simbólica dos estudos de Lévi-Strauss, e estendeu-o até o nó borromeano, ou nó Borromeu, mostrando-o imbricado com a ordem real e a imaginária. Na ordem simbólica estão os contratos de convívio e relação, os aspectos culturais que os definem, aquilo que, na teoria do sujeito, trata do que é “público”¹¹⁸.

A questão levantada pelo crítico é que, se podemos reconhecer que a obra possui de fato um dispositivo de endereçamento, há um papel

¹¹⁶ Vale aqui uma rápida exposição do termo: *adresse*, endereço, destino, endereçamento.

¹¹⁷ KAUFMANN, 1986. pp. 8-9.

¹¹⁸ Tenho perfeita consciência do grau de limitação e imprecisão que um parágrafo apenas sobre esse assunto oferece a um tema tão importante como a definição da ordem simbólica e a teoria do sujeito, de Lacan. Considero, apenas, que a noção da ordem simbólica, necessária aqui, mas limitadamente, não pede para este trabalho uma especulação mais extensa.

duplo possível para o leitor, mais fértil que os anteriormente cogitados: o leitor é o destinatário, mas é também o “terceiro” capaz de compreender e analisar esse endereçamento

Não precisamos olhar para essa proposta apenas como uma alternativa aos papéis de leitor implícito, ideal ou empírico, ou como novos nomes para os mesmos conceitos, porque os endereçamentos estariam profundamente ligados à natureza mais particular de cada obra: cada obra apresentaria seus próprios dispositivos de endereçamento, sua relação específica com o Outro¹¹⁹, desvelados à medida que nos aproximamos de certos detalhes e especificidades, fazendo na verdade com que cada leitor, ao descobri-los, se descubra igualmente a “fonte e o efeito” desse dispositivo. O endereçamento, premissa do autor, estabeleceria portanto a “simbolicidade literária”¹²⁰.

Monsieur Monet, que l’hiver ni
L’été, sa vision ne leurre,
Habite, en peignant, Giverny
Sis auprès de Vernon, dans l’Eure.¹²¹

Se retornamos, portanto, aos *Loisirs...*, podemos ver – num processo divertidamente redundante – a possibilidade do endereçamento que se realiza como que entre espelhos, multiplicando indefinidamente as imagens: o endereço para o carteiro, que é o endereço de Monet, pelo carteiro é lido para que a carta chegue até o pintor... que graças ao contrato estabelecido entre Mallarmé e o correio, seguindo os termos do endereço, digo, do poema, pode finalmente abrir e ler a carta... Mallarmé escreve ao carteiro, o leitor a quem o “dispositivo de endereçamento” do poema é dirigido, e seja como poema, seja como termo de contrato, ele se realiza. Em outros termos, o carteiro é o leitor empírico e o ideal, já que a carta alcançou seu destinatário.

Mas Mallarmé, como sempre, levou tudo ainda além.

Monsieur Mallarmé. Le pervers
À nous fuir, par le bois, s’achame;
Ô Poste, suis sa trace vers
Valvins, par Avon Seine-et-Marne.¹²²

¹¹⁹ O *Outro* lacaniano.

¹²⁰ “Symbolicité littéraire”.

¹²¹ Senhor Monet, que inverno/ Ou verão, sua visão não ilude,/ Mora, pintando, em Giverny/ Situada perto de Vernon, no Eure. *OC*, p. 241.

¹²² Senhor Mallarmé. O perverso/ Que nos foge, pelos bosques, obstinado;/ Oh Correio, siga seu rastro por/ Valvins, por Avon Seine-et-Marne. *OC*, p. 273.

Mallarmé escrevendo para si mesmo? Independente da possibilidade do envelope estar ou não vazio, o jogo de espelhos aqui alcança ainda uma outra, e mais importante, constatação. Ao enviar as quadras a destinatários diferentes, o processo se cumpria, mas longe de seus olhos. Recebendo, ele mesmo, um desses envelopes, atesta a garantia e, especialmente, a confirmação do poema, como poema e como parte do contrato: o dispositivo simbólico é como que testado e validado.

“O poema-endereço sublinha a necessidade de dar um estatuto simbólico (público) ao que, sem passagem por um terceiro, não existiria de todo.”¹²³ E aqui, repetindo a crítica, vale a pena perseguir algumas “explicações” do próprio autor.

Em “L’Action restreinte”, um ensaio importante de *Divagations*, publicado originalmente na *Revue Blanche*, em 1895, Mallarmé oferece uma chave possível para esse jogo de endereçamentos. Como disse Fernando Scheibe, tradutor de *Divagações* no Brasil¹²⁴, esse é um livro que trata das “possibilidades políticas da poesia”¹²⁵ e esse texto, particularmente, fala da “ação” do autor.

O escritor, de seus males, dragões que ele mimou, ou de uma alegria, deve se instituir, no texto, o espiritual histrião.

[...]

Publique.

O Livro, onde vive o espírito satisfeito, em caso de mal-entendido, um obrigado por alguma pureza de folgado a sacudir o grosso do momento. Despersonificado, o volume, tanto quanto a gente se separa dele como o autor, não reclama aproximação de leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar totalmente só: feito, sendo. O sentido sepultado se move e dispõe, em coro, das folhas.¹²⁶

Há mesmo imperativos em alguns parágrafos, o que é especialmente interessante para o verbo “publicar”: depois de anos com um

O poeta passava suas férias em Valvins, às margens do Sena, commune de Avon, no departamento Seine-et-Marne.

¹²³ KAUFMANN, 1986, p. 33.

¹²⁴ MALLARMÉ, 2010.

¹²⁵ SCHEIBE, 2010.

¹²⁶ MALLARMÉ, 2010. pp. 171, 173.

projeto de Obra pronto (ao menos desde 1867, segundo ele informou a seus correspondentes¹²⁷), Mallarmé tinha ainda publicado muito pouco, causando por isso reações variadas, de admiração pelo suposto mistério, mas também às vezes reações estranhas, como a de Max Nordau (1892), que o considerava alguém incapacitado.

Nesse texto, no entanto, há uma aparente contradição. Ele, quase sem publicações, fala do “ser escritor”, e é incisivo acrescentando um “Publique”, mas afirma que o livro, *impersonnifié*, “não reclama aproximação de leitor”: essa sentença já foi usada de várias maneiras pela crítica, inclusive como prova de acusação, concluindo que o suposto descaso do autor pelo leitor justificaria o hermetismo de sua obra. Mas talvez não seja só isso, ou não seja tão simples assim.

Enquanto em algumas obras a estratégia discursiva, a do endereçamento, pode ser relativamente explícita, o extremo oposto, sua negação, a aparente recusa, uma espécie de “silêncio de endereçamento”, acaba por se tornar por si só uma estratégia discursiva equivalente, como que a confirmar o fato de que nenhum texto “saberia conceber-se sem a inscrição de seu endereçamento”¹²⁸.

O uso desse conceito por Kaufmann é coerente com o que ele propõe para a leitura de alguns textos – Mallarmé, Valéry, Ponge e Blanchot. O crítico, na realidade, apresenta-os como responsáveis pelo levantamento de suas hipóteses, considerando-os como pertencentes a uma mesma linhagem moderna de autores cuja linguagem poética deliberadamente recusou o diálogo – ao menos em sua forma patente – com o leitor. E Mallarmé é, historicamente, o primeiro deles.

Mallarmé foi considerado o campeão da intransitividade, o modelo de todas as modernidades, o padroeiro da auto-reflexividade e o naufrago mais glorioso entre os exploradores da face negra da linguagem. Sem dúvida era demais podermos esperar das teorias da recepção que considerassem seu caso com um pouco de serenidade. E de fato, elas ficam frequentemente no mínimo embaraçadas, quando não buscam torná-lo responsável (e em seguida aqueles que se inscrevem de uma maneira ou outra em sua filiação) por uma crise ou uma destruição da literatura pretensamente ligada à exclusão do lei-

¹²⁷ Trataremos dessas cartas em seguida.

¹²⁸ KAUFMANN, 1986. p. 10.

tor. O que é igualmente paradoxal: raros são de fato os escritores que procuraram representar, expor com tanta radicalidade e constância qual seria o lugar do leitor em relação à escrita. Com Mallarmé, os investimentos simbólicos do discurso literário passam ao primeiro plano, em um tipo de projeto ou de síntese. Em uma época em que, nas ruínas da glória romântica, as legitimações da escrita devem ser repensadas, sua força está sem dúvida em ter colocado a questão da autoridade da escrita como tal, o que dá a seu gesto uma dimensão teórica até aqui muito pouco analisada.¹²⁹

Mas, como vemos, é possível também encarar essa postura por um outro viés. Não era aparentemente só a obra de Mallarmé que estava planejada por ele, mas o modo – e os significados – de fazê-la também. A premissa, a “precedência do autor” a que Kaufmann se refere e que, afirma, encontrou como hipótese inicial em alguns autores do século XX, parece justamente compor a ciência desse projeto.

A conclusão sobre a “autoridade da escrita”, no texto de Kaufmann, é uma análise contemporânea, uma conclusão *post facto* de uma elaboração que custou a Mallarmé anos de preparo, e que talvez ele não colocasse nesses termos, objetivos e incisivos demais para a veia poética sinuosa que ele mantinha mesmo em sua ensaística.

Voltando à citação de “L’action restreinte”, vemos que a imagem do “histrião” – o bufão, o farsista – parece equivaler à descrição do autor cabotino, tão cara aos estudos modernistas: ao assumir o cabotinismo, Mallarmé contudo lhe concede efetivamente mais independência e, no limite, autoridade sobre o que quer que “diga”, precisamente graças ao distanciamento em relação à figura do autor. A despersonalização do texto é o afastamento, distanciamento texto/autor, daquele autor que ele era na “ruína” de uma era, a do “eu profundo” dos românticos. E na realidade a palavra “afastamento” explica apenas timidamente a radicalidade da despersonalização apresentada na obra de Mallarmé. A autoridade é portanto da escrita.

Nosso Modernismo pode nos oferecer um paralelo interessante: ao tratar da “língua” brasileira de Mário de Andrade, Anatol Rosenfeld diz que ele “certamente prejudicou muitas vezes a obra pelos excessos do ‘seu’ idioma”, mas eles faziam parte não só da atitude do momento,

¹²⁹ KAUFMANN, 1986. p. 11.

como também do pensamento de Mário sobre sua literatura, e sua busca por “sinceridade” e espontaneidade. Para Mário, a língua “pronta”, petrificada, não permitiria que “a paisagem do [meu] eu profundo”¹³⁰ viesse à tona. Ao poeta caberia inventar uma outra língua:

Usando essa língua “alienada”, falsificamos as nossas vivências autênticas. Ela se torna máscara rígida, borrando nossa verdadeira identidade; é mera aparência, forma fixa que não corresponde à vida fluida. O problema é universal. Não será a língua *sempre* algo exterior à nossa paisagem profunda? Essa questão – que implica a do cabotino – veio a ser um dos temas fundamentais a partir dos grandes “desmacaradores” Schopenhauer, Nietzsche e Freud. De uma outra forma derivam daí alguns dos temas centrais de autores como Pirandello, Thomas Mann, Fernando Pessoa, Ionesco. Mas já Schiller dissera: “Quando a alma *fala*, já não fala a *alma*.” O dom mais alto do homem transforma-o ao mesmo tempo em cabotino. *Omnis homo mendax* [Todo homem é mentiroso].¹³¹

Rosenfeld portanto problematiza a postura de Mário e mostra aos poucos como a literatura lida com várias tensões: entre a “vontade da sinceridade” e sua representação; entre a subjetividade autorial, a paisagem do “eu profundo”, e sua projeção para a coletividade. Ainda que esta invenção se dê de boa-fé, buscando uma espontaneidade supostamente existente, quanto mais “inventada”, mais artifício essa língua representa: “nega a sinceridade e faz duvidar da própria sinceridade da sinceridade.”¹³²

Mallarmé, em seu tempo, também foi acusado de alienação. Aliás, de diversos tipos diferentes de alienação: da política à psicológica. Mas, se aceitamos o texto de “L’action restreinte”, percebemos que ele pode ter criado – ou mantido – uma língua alienada em sua obra, mas com plena consciência e domínio disso. Mallarmé não negava a existência de sua “paisagem interior”, e aliás falou bastante dela em algumas de suas

¹³⁰ ANDRADE, Mário, 1987, pp. 59-77.

¹³¹ “Mário e o cabotinismo.” in: ROSENFELD, 1996, I, pp. 183-200.

¹³² Idem, ibidem, p. 189.

cartas, mas o que ele não queria era confundir o “Ideal com o Real”¹³³, e arbitrária e deliberadamente transformou essa paisagem em uma literatura impessoal.

Rosenfeld também afirmou sobre Mário de Andrade, considerando versos como o “eu sou trezentos”: “manifesta-se uma consciência aguda, às vezes desesperada, da multiplicidade mesclada do próprio ser, mas ao mesmo tempo o sentimento transbordante da riqueza daí decorrente...”¹³⁴ Mário precisou lidar com a multiplicidade que sua visão de mundo demandava para a literatura, precisava resolver o vário em si para achar sua voz. Mallarmé não está preocupado com o “plural”, mas sua singularidade também não é estrita e estreitamente sua, na medida em que o “eu” da obra que produziu é outro, é o Outro: o imaginário resolve-se no simbólico.

Isso tudo dependeu de uma violentíssima racionalização – decorrente de um processo sensível – a que o poeta chegou, como veremos, a partir de uma descida aos infernos mais pessoais de suas capacidades individuais e criativas, através da descoberta do que ele chamou de Nada: “a destruição foi minha Beatriz”¹³⁵.

Assim, em “L’Action restreinte”, o trecho supostamente contraditório leva a despersonalização a outro extremo: “Despersonificado, o volume, tanto quanto a gente se separa dele como autor, não reclama aproximação de leitor.” Publique, mas não espere leitor? Despersonifique-se autor e leitor? A desapareição do leitor ainda justificaria a existência da obra? Sem buscar uma resposta exata a essas questões, podemos voltar ao quarteto que Mallarmé endereçou a si mesmo e perceber que ele é, de certa forma, a concretização desse posicionamento literário.

Mallarmé parece saber, e tentar provar, que a verdadeira existência do texto depende de sua entrada na ordem simbólica, a qual se dá, para um texto literário, através do processo de publicação. A partir desse momento, o texto passa a existir, independente da voz e da mão do autor e, em seu outro – ou no mesmo? – extremo, independente do fato de ser ou não lido. O dispositivo de endereçamento existe, mesmo se acompanhado da negação da necessidade de um leitor: o poeta histrião registra sua performance – mesmo se a plateia estiver vazia.

Mallarmé cumpriu uma longa trajetória criativa para chegar a “L’Action restreinte”, o que significa que suas descobertas foram graduais,

¹³³ Carta a Cazalis, 3 jun. 1863.

¹³⁴ Op. cit., p. 191.

¹³⁵ Carta a Eugène Lefébure, 27 de maio 1867.

passaram da reflexão à obra e da obra ao ensaio. O acesso que se tem hoje a toda sua poesia e ensaística, bem como toda a fortuna crítica gerada a partir delas, facilita nossa própria percepção dessa trajetória, não necessariamente simplificando-a, mas permitindo que se chegue direto a conclusões importantes que custaram ao autor toda uma vida de trabalho. Para perceber melhor esse caminho, podemos resgatar algumas etapas dessa trajetória através, por exemplo, da leitura das várias versões de seus poemas e de seus ensaios, e certamente através de algumas de suas cartas.

Repetindo a afirmação de Kaufmann citada há algumas páginas, “com Mallarmé, a questão dos gêneros se desloca, se generaliza como um ‘trabalho sobre a linguagem’”. Podemos levar em conta essa observação para, num primeiro momento, fazer um uso “autorizado” das cartas, considerando-as um documento possível de investigação como pode ser sua ensaística: essa é a postura da crítica, de um modo geral, desde que as primeiras cartas começaram a ser publicadas.

A identificação de algumas particularidades desses textos, no entanto, não precisa ser descartada. O “trabalho de linguagem”, o reconhecimento das cartas como documentos específicos, com seu próprio discurso, pode resultar no reconhecimento e na visão do trabalho do autor, a partir de uma perspectiva reduzida – mas em uma escala que se alterna entre a expressão pessoal, juntamente com as demonstrações de afeto, dúvidas e regozijo em relação aos amigos, e a organização de suas próprias reflexões estéticas e decisões daí decorrentes. Lidas em sua singularização, nos obrigam portanto a observá-las pelo trajeto das descobertas ali reveladas e sua temática literária e moderna, mas também por sua construção como um texto cujas regras de destinação reúnem seus aspectos mais pragmáticos – é, afinal, uma carta – aos da construção de seu discurso com seus dispositivos próprios de “endereçoamento”, sua particular “ficção contratual”.

E como isso se dá? É indiscutível, para um texto dessa natureza, não só a certeza da existência do leitor, mas especificamente de “um” leitor, ao menos em seu primeiro momento de existência.

E é interessante ainda conjecturar que, originalmente, a carta teria *um* destinatário mas que esse multiplica-se indefinidamente a partir do momento em que ela é publicada, ou seja, num trajeto que vai do singular ao plural, do privado para o público. A crítica talvez possa se isentar, de alguma forma, da culpa dessa propagação “indevida” considerando que as quadrinhas já “autorizam” de algum modo a traição que a publicação das cartas efetiva: as cartas foram originalmente escritas para um

destinatário, mas sua publicação “traí” esse primeiro contrato, e elas são lidas por muitas pessoas... as quadrinhas brincam previamente com isso, pois são escritas para divertir o destinatário final, mas dependem da leitura – e da compreensão – do “carteiro” para que cheguem até ele: e essa é, portanto, a primeira “traição” do texto, a primeira “brincadeira” do cabotino.

E, pouco mais de meio século depois, o conjunto de suas cartas é “aberto” ao público.

3.3 IMPESSOALIDADE

Como já foi dito, as descobertas pessoais e a elaboração do projeto de Mallarmé lhe custaram alguns anos, e foram descritas em cartas a alguns de seus amigos. Trata-se do período que vai de 1863 a 1871, chamado de período de “exílio”, primeiro pelo próprio poeta e depois pela crítica: seus primeiros anos do casamento com Marie, o nascimento da filha Geneviève e o início do trabalho como professor de inglês, isolado em Tournon, Besançon e Avignon, antes de conseguir uma vaga em um liceu de Paris. A crítica parece unânime ao afirmar que foi nesse período que o poeta se formou.

Por isso, é sobretudo sobre esse período que esta investigação pretende se estender. No imenso mosaico de vida que as cartas estabelecem, essa ampliação do período de formação é menos óbvia do que se poderia supor: há descobertas de fato importantes ali, e elas serão definitivas para o restante de sua carreira poética. Não se trata de um simples momento de amadurecimento, mas do estabelecimento de um plano de obra que, exceto por pequenas alterações, será velado e sonhado, perseguido e mantido por toda sua vida. As cartas posteriores não são desimportantes, mas não apresentam mais as reflexões profundas e por vezes angustiantes que as cartas dessa quase década apresentam.

Ao chegar a Paris, ele próprio se surpreende num primeiro momento com a recepção e com a reputação de poeta de exceção que já possuía. E não decepcionou: continuou a trabalhar em liceu, manteve seu trabalho de poesia, manteve algumas relações e fez novas, muitas, amizades. Tudo isso, no entanto, em seu ritmo e resguardando seu espaço. Poucas, pouquíssimas publicações, a maioria em periódicos. A partir de 1874, por exemplo, já aparecem as primeiras menções a Valvins, cidadezinha junto à floresta de Fontainebleau onde ele alugava uma casinha às margens do Sena para descansar durante o verão. Daí até o final da vida, e cada vez com mais frequência até alugá-la definitivamente, Mallarmé fará dessa casa um outro espaço de exílio, fugindo de Paris para escrever,

receber poucos amigos e velejar seu pequeno barco pelo rio. É nessa casa que ele morre e perto dela está enterrado, com toda sua família.

Mas antes, bem antes, no período entre seus vinte e um e vinte e nove anos, período de exílio no interior do país, um de seus amigos, Henri Cazalis, recebeu as mais longas descrições de seu processo de descoberta e transformação.

Apresentado a Mallarmé por um amigo comum – Emmanuel des Essarts, ex-professor de Mallarmé, que se ligou a ele em amizade por muitos anos –, Henri Cazalis foi um interlocutor importantíssimo durante esse período. Médico, poeta, soube compreender e ajudar Mallarmé em muitos de seus momentos difíceis tendo sido, antes de tudo, um grande incentivador. Assim, é para ele que chegam alguns comentários preciosos. Esta carta é de março ou abril de 1865, e é aqui apresentada quase inteira para que se tenha uma ideia do estado de espírito em que ele se encontrava:

Meu bom Henri,

Tinha reservado minha noite ao trabalho, também, apesar da cruel enxaqueca que me priva dessa felicidade, pois não sei me resolver a ir para a cama sem tocar em minha pluma. Rabisco então algumas linhas para ti.

Estou triste. Um vento glacial e negro me impede de passear, e não sei o que fazer em casa quando meu cérebro fraco me proíbe de trabalhar. Além disso, sinto aversão por mim: recuo, frente aos espelhos, vendo meu rosto degradado e apagado, e choro quando me sinto vazio e não posso jogar uma palavra sobre meu papel implacavelmente branco.¹³⁶ Ser um velho, acabado, com vinte e três anos, quando todos que amamos vivem na luz e nas flores, na idade das obras-primas! E não ter nem mesmo o recurso de uma morte que teria podido fazer crer, a todos, que eu era alguma coisa e que, se nada resta de mim, só o Destino que tivesse me levado deveria ser acusado!

É verdade que tudo colaborou para meu nada. Cabeça fraca, eu tinha necessidade de todas as superexcitações, a dos amigos cuja voz inflama, a dos quadros, da música, do barulho, da vida. Se havia uma coisa, sobre a terra, de que deveria fugir, era a solidão que só aviva os fortes. Ora, estou condenado a uma

¹³⁶ Considerar o poema “*Brise marine*”: *Sur le vide papier que sa blancheur défend*. [Sobre o papel vazio que sua brancura protege.] As notas às cartas apresentadas aqui não se repetirão na versão completa exposta no capítulo de traduções.

solidão excepcional, em uma região feia, sem mesmo a companhia da natureza.

Quando não saio, por quinze dias, minha vida se passa então no colégio, que é na frente, e em nossa casa que conheço em toda sua tristeza. Jamais abro a boca para falar com um homem. Compreendes isso? Tu me dirás que tenho Marie; Marie, mas sou eu, e me revejo em seus olhos alemães. Ela mesma, de resto, vegeta como eu. Minha Geneviève é adorável de abraçar dez minutos, mas depois?

Eu que jamais conheci a vontade, eu *quero* desde algum tempo me acostumar a velar e reanimar meu corpo miserável (tenho tão pouca vida que meus lábios pendem e minha cabeça, que não pode mais se endireitar, se inclina sobre meu ombro ou cai sobre meu peito), e então! quando, depois de uma jornada de espera e de sede, vem a hora santa de Jacó, a luta com o Ideal, não tenho a força de alinhar duas palavras. E será o mesmo, amanhã!

Isso envenena minha vida: depois dessas humilhações, não tenho mais paz no coração para olhar Marie e Geneviève com um coração feliz; meus amigos mesmo, todos, temo como a juízes.

Mas essas queixas são muito entediantes, mesmo para ti. Termino-as. Somente, não me queiras mal; um grande gênio, um pensador austero, um sábio, encontrariam um estímulo em minha solidão; mas um pobre poeta – quer dizer, um instrumento que ressoa sob os dedos das diversas sensações – está mudo quando vive em um meio onde nada o emociona, então suas cordas se distendem e vêm a poeira e o esquecimento.

[...]

E teu livro? Quando o teremos? nesse dia sentirei uma das grandes alegrias de minha vida – mas que não me ressuscitará, *hélas!*

Adeus. Nós três te abraçamos. Marie está bem cansada; Geneviève está com gripe, a pobrezinha, e chora toda a noite.

Teu

Stéphane.

O tom de sofrimento pessoal é comum a muitas outras cartas nesse momento. Aqui, a menção ao “nada” é importante: essa palavra, mais e mais, vai aparecer nas suas cartas, até que comece a ser escrita com a inicial maiúscula, ganhando então um estatuto diferente, como cerne de sua criação estética. O “nada” parece, nesse momento, se tratar de um

forte sentimento incapacitante, aniquilante, e não uma descoberta ou, de alguma forma, o início de uma.

A ausência de uma vida intelectual e social que realmente o interessasse, determinada pelo isolamento da cidade em que vivia, juntamente à rotina do casamento e da convivência com um bebê e as responsabilidades daí decorrentes, tudo isso somado a dificuldades financeiras geraria, por si só, um estado de angústia e sofrimento em um homem de 23 anos recém completados. Mas seu maior problema é o “papel implacavelmente branco”.

A “hora santa de Jacó” faz referência à luta entre Jacó e o Anjo, ou Metatron (o anjo mais poderoso de todos, o maior representante de Deus na tradição cabalística)¹³⁷. Jacó teria lutado toda uma noite contra um “homem” que a tradição considerou um anjo, talvez o anjo Gabriel. A luta é descrita no Gênesis: Jacó, ou Israel, foi “forte contra Deus e contra os homens”; teria, portanto, lutado com Deus. A metáfora, claro, refere-se ao trabalho que ocupa as horas noturnas em que o poeta lutaria “com o Ideal” e a crítica gosta de enxergar, nesse ponto, a influência das leituras de Hegel no pensamento de Mallarmé. A imagem dessa luta ainda será retomada, mas com, ao contrário desse momento, a “vitória” do poeta.

Vemos portanto, a exposição do início de um processo. Neste momento, não é a descoberta que se vislumbra, apenas o *gouffre*, o abismo. Como no naufrágio do início de “Un coup de dés”, a mão ainda está crispada.

A carta seguinte, também para Cazalis, é de um ano mais tarde.

A Cazalis

Tournon, sábado de manhã [28 de abril de 1866].

Meu caro Henri,

[...]

Tenho então três meses para te contar, em grandes linhas; é assustador, todavia! Passei-os aferrado a *Hérodiade*, minha lâmpada o sabe! Escrevi a abertura musical, ainda quase em estado de esboço, mas posso dizer sem presunção que ela será de um efeito inaudito, e que a cena dramática que conheces é perto desses versos apenas uma imagem vulgar de Épinal¹³⁸ comparada a uma tela de Leonardo da Vinci. Serão necessários ainda três ou

¹³⁷ Gênesis: 32, 23-30. *Bíblia*, 1985.

¹³⁸ Pequena cidade histórica francesa, comumente tema de gravuras.

quatro invernos para terminar essa obra, mas terei enfim feito o que sonho ser um Poema, – digno de Poe e que os seus não ultrapassarão.

Para te falar com essa segurança, eu que sou a vítima eterna do Desencorajamento, é preciso que entreveja verdadeiros esplendores!

Infelizmente, escavando o verso a este ponto, encontrei dois abismos que me desesperam. Um é o Nada, ao qual cheguei sem conhecer o Budismo, e ainda estou muito consternado para poder crer até mesmo em minha poesia e me recolocar no trabalho que esse pensamento esmagador me fez abandonar. Sim, *eu o sei*, somos apenas formas vãs da matéria, – mas bastante sublimes para ter inventado Deus e nossa alma. Tão sublimes, meu amigo! que quero me dar este espetáculo da matéria, tendo consciência de si própria, e, entretanto, lançando-se loucamente no sonho que ela sabe não ser, cantando a Alma e todas as divinas impressões similares que se acumularam em nós desde as primeiras eras, e proclamando, frente ao Nada que é a verdade, essas gloriosas mentiras! Tal é o plano de meu volume Lírico e tal será talvez seu título, A Glória e a Mentira, ou a Gloriosa Mentira. Cantarei como desesperado.

Se eu viver tempo suficiente! Porque o outro vazio que encontrei é o de meu peito. Não vou mesmo muito bem, e não posso respirar longamente... [...]

Adeus, meu bom Henri, não te inquietes por certas passagens de minha carta, não trabalharei à noite, neste verão, mas vou retomar minhas belas manhãs azuis. Não te aflijas, mais, por minha tristeza, que vem talvez da dor que me causa a saúde de Baudelaire¹³⁹, que por dois dias acreditei morto, (Oh! que dois dias! ainda estou aterrado pela infelicidade presente).

Marie, que anda sempre pálida e fraca, te estende a mão fria, e Geneviève, uma verdadeira mulherzinha, andando, falando, e que tu devorarias com beijos, faz seu mais belo sorriso em tua intenção e te oferece um de seus papeizinhos.

Adeus,

teu

Stéphane

[...]

¹³⁹ Na Bélgica, no início do ano, Baudelaire havia sofrido uma crise e mergulhado em uma afasia que se tinha transformado em paralisia desde o mês de março. Ele permaneceria bastante doente até sua morte, em agosto desse ano.

Percebo que deixei ir minha pena, e não te disse nada sobre minha viagem encantada. Lefébure levantou a cortina que sempre me havia escondido a atmosfera de Nice e eu me embriaguei completamente com o Mediterrâneo. Ah! meu amigo, como este céu terrestre é divino!

[...]

Esta é, certamente, uma das cartas mais importantes de Mallarmé. É frequentemente lembrada como a carta da “descoberta do Nada”. Bertrand Marchal, em seu *La religion de Mallarmé*, vai demonstrar a importância dessa questão por seu aspecto estritamente estético-literário e não de especulação filosófica: ele insiste em frisar que é, como diz o poeta, *en creusant le vers*, “escavando” o verso, nesse momento o de *Hérodiade*, aprofundando-se nele, que Mallarmé chega ao abismo do Nada que definirá todos os seus procedimentos de criação a partir desse momento – e de fato Marchal o demonstra, com a leitura atenta da “Abertura” do poema. Segundo o crítico, essa descoberta é uma “contra-revelação”, na medida em que o modifica profundamente a partir da negação da metafísica que regia até então sua compreensão poética – e, no limite, sua vida – e de sua substituição por uma “verdade materialista”. Mas isso só se realiza, para o crítico, através de uma reação, até mesmo física, que nasce do trabalho com os versos da *ouverture* de *Hérodiade*.

É fato que o próprio autor descreve suas mudanças como um processo sensível oriundo do trabalho com seus versos, como que consolidando um destino poético para si, “partindo do idealismo mais absoluto”¹⁴⁰. No entanto, se “escavarmos”, não o verso mas as palavras do autor, talvez possamos relativizar a conclusão do crítico e considerar que a carta, por exemplo, pode simplesmente não detalhar o grau de reflexão – e racionalização – a que o autor se submeteu, seja a partir da criação de seus versos, seja de suas leituras e mesmo da troca de ideias com amigos como Villiers de l’Isle Adam, que ele mesmo, em *Divagações*, informa ter sido um grande leitor de filosofia, especialmente de Hegel. Mesmo que com uma importância tangencial, e resguardando o pensamento essencialmente poético que determinou a criação de Mallarmé, algumas reflexões filosóficas o fizeram chegar, talvez mais facilmente, aos aspectos importantes que seus próprios versos levantaram mais tarde. Guy Michaud, “descobre, nos esforços de Mallarmé, uma metafísica do Nada e da Ausência, que é antes uma recusa da meta-

¹⁴⁰ MARCHAL, 1988. pp. 45-55.

física”¹⁴¹. Para Georges Poulet, há uma similaridade entre esses esforços e a “operação interna” de Descartes – autor que Mallarmé leu, especialmente o *Discurso do método*, em torno de 1869 (segundo notas encontradas por E. Bonniot, genro do poeta)¹⁴², e citou diretamente em “Le genre ou des modernes”, em *Divagations*.

Descartes é, inclusive, um caso delicado para sua fortuna crítica. Menos lembrado pelos críticos que Hegel ou Nietzsche, mais coerentes com e para a modernidade do poeta, Descartes não pode ser descartado. Além de ser um nome obviamente importante para a cultura francesa, seu “penso, logo existo” parece ter permitido a Mallarmé uma espécie de paralelo com seu próprio pensamento. G. Poulet considera que Mallarmé certamente fez o paralelo entre o “ato de consciência cartesiano pelo qual a existência se funda no pensamento” e seu próprio ato de consciência, em que o “pensamento cria a existência”¹⁴³. Orquestrado entre as cartas e *Igitur*, o suicídio filosófico – e, visto que filosófico, capaz de ser repetido infinitamente –, é portanto a radical escolha intelectual que o poeta transpõe para seu trabalho estético.

O personagem que, acreditando na existência do Absoluto único, imagina-se por toda parte num sonho (ele age no enfoque Absoluto), acha o ato inútil, pois existe e não existe acaso – ele reduz o acaso ao *Infinito* – que, diz ele, deve existir em qualquer parte.¹⁴⁴

A próxima carta apresentada pode inclusive nos ajudar a reforçar essa percepção. Mas, ainda considerando a carta anterior, há outras coisas que ela revela. A “viagem encantada” do último parágrafo citado foi uma viagem feita a Nice, no verão anterior, em companhia de outro amigo comum, Eugène Lefébure. Nessa viagem, várias coisas parecem ter se organizado: a “divindade” do homem localizada em si próprio e a representação do paraíso ao alcance da mão: o céu terrestre.

E foi provavelmente através de Eugène Lefébure que Mallarmé teve acesso a informações sobre o budismo e isso teria se dado durante a visita do amigo, na Páscoa, algumas semanas antes dessa carta. Essa

¹⁴¹ CM, I, p. 242.

¹⁴² POULET, 2006, pp. 333-339.

¹⁴³ Idem, ibidem, p. 334.

¹⁴⁴ MALLARMÉ, *Igitur*, 1985, p. 41.

relação imediata é fértil porque toca em questões centrais que começavam a afligir Mallarmé, mas que, mesmo se tratadas de forma peculiar, faziam parte de todo um conhecimento filosófico-religioso oriental já existente, o que provavelmente pode ter surpreendido o poeta pela coincidência com o que ele mesmo sentia. O esvaziamento individual como forma de ascese, de busca da perfeição e o encontro do Nada mais absoluto como possibilidade para a verdadeira iluminação, descrevem o “Caminho do Meio” budista e, para Mallarmé, seu abismo e sua salvação, embora ela ainda não parecesse tão possível, ainda não se parecesse com uma certeza.

“[...] e proclamando, frente ao Nada que é a verdade [...]” Observações necessárias sobre a tradução: é importante frisar que no texto original temos nessa frase a palavra *rien*, enquanto que nos outros “nadas” da carta ele havia usado *néant*: em francês elas têm alguns usos diferentes mas em português só podemos usar a equivalência “nada” para ambas. *Rien* vem da palavra latina *res*, coisa, e percorreu o trajeto do sentido positivo para o negativo, chegando a significar “nada” ou “coisa alguma”. Hoje é, portanto, substantivo e pronome indefinido. Já *néant* vem de *nec gentem*, “nenhuma pessoa”, e alcançou um sentido ontológico, significando o “não-ser”, o “não-existir”¹⁴⁵.

Assim, considerando que Mallarmé realmente estava marcando essa diferença, podemos considerar que ele afirmou ter chegado ao *Néant*, e que as “verdades divinas” são, meramente, o *Rien*, “gloriosas mentiras”.

Mas, para seguir esse caminho, o materialismo se fez especialmente necessário. O homem que décadas depois diria a Degas que poemas não se fazem com ideias, mas sim com palavras, agora já conseguia afirmar: “...somos formas vãs da matéria, – mas bastante sublimes [...] para ter inventado Deus e nossa alma.” A racionalização de Deus (e ele guarda a maiúscula respeitosa), acompanhada da descoberta do Nada, ao menos do “seu” Nada, é consequência de um trajeto pessoal de isolamento, algum sofrimento, leituras e reflexões. Tudo isso vai redundar, aos poucos, em sua obra, seja em sua concepção mais ampla, seja em sua própria compreensão de poesia. Como ele já afirma aqui: “quero me dar este espetáculo da matéria, tendo consciência de si própria, [...] cantando a alma e todas as divinas impressões [...], e proclamando essas gloriosas mentiras!”.

¹⁴⁵ Para se ter uma ideia, o título original da obra de Sartre é *L'être et le Néant...*

Apesar da aparente ênfase presente na carta, a obra de Mallarmé não é proselitistamente atea. Veremos que essa atitude se refletirá muito mais na racionalização do trabalho com a linguagem do que em uma temática herética em sua obra. Nesse ponto de sua vida as palavras de sua carta podem soar algo precoces ou mais espetaculares que procedentes, mas a obra produzida ao longo dos anos vai confirmá-las: o Nada, a negação de Deus, a despersonalização são sua morte e sua obra, pois ele descobre que é possível recriar-se, recriar, criar.

Até porque Mallarmé, sim, chegou a seu “próprio” Nada, mas a “morte” de deus não era novidade em torno dele, já àquela altura do século XIX. Isso talvez explique a maneira quase leviana com que ele trata do assunto na carta, o seu “sim, eu o sei”. Já durante a Restauração, a partir de 1814, a “descristianização estava em curso”, para logo sentir-se a “universal ausência”. Um exemplo, especificamente entre os escritores, é Gustave Flaubert, que foi visto como o “impostor que cometera o erro imenso de não ser filho de Deus”. E ainda, como quer Sartre: “1848: a queda da monarquia priva a burguesia de sua “cobertura”; de um golpe a Poesia perde seus dois temas tradicionais: o Homem e Deus.”¹⁴⁶

As possíveis leituras da obra de Hegel, podem também ter ajudado o poeta a chegar a essas conclusões. As considerações do filósofo alemão sobre “essa representação da ideia filosófica que fazemos para nós mesmos – ou seja, [a ideia de] que Deus é um ser real, uma permanência no eu, a única verdade, a realidade absoluta”¹⁴⁷, o que chamaríamos mais levianamente de “invenção de deus”, ecoaram ainda décadas depois na obra de Mallarmé, e parecem coincidir com parte de seu próprio processo.

Ainda Hegel:

Em suas palestras do período de Berlim, podemos ver afirmações como a que diz que a filosofia “não tem outro objeto além de Deus e portanto é essencialmente teologia racional”. De fato, Hegel frequentemente parece invocar imagens consistentes com os tipos de concepções neo-platônicas do universo que tinham sido comuns dentro do misticismo cristão, especialmente nos estados germânicos, no início do período moderno. A peculiaridade

¹⁴⁶ SARTRE, 1986, pp. 15-17.

¹⁴⁷ HEGEL, 2007, p. 374.

de da forma de idealismo de Hegel, quanto a isso, repousa na ideia de que a mente de Deus ganha realidade apenas através de sua particularização nas mentes de “suas” finitas criaturas materiais. Portanto, em nossa consciência de Deus, servimos de algum modo para realizar sua *própria* auto-consciência, e, assim, sua própria perfeição. [... Alguns filósofos insistem...] na ideia de um sujeito que reflete infinitamente sobre si próprio como o núcleo da filosofia de Hegel.¹⁴⁸

Finalmente, a carta que Mallarmé escreve também ao mesmo Cazalis, em 14 de maio de 1867, já transferido a Besançon, nos mostra – algo dramaticamente, como pareceria adequado – a evolução desse pensamento.

Nessa carta, o autor morre.

Querido e caro,

[...]

Acabo de passar um ano angustiado: meu Pensamento se pensou, e chegou a uma Conceção pura¹⁴⁹. Tudo que, em contragolpe, meu ser sofreu, durante essa longa agonia, é inenarrável, mas, felizmente, estou perfeitamente morto, e a região mais impura em que meu Espírito pode aventurar-se é a Eternidade – meu Espírito, esse solitário frequentador de sua própria Pureza que não obscurece mais nem mesmo o reflexo do Tempo.

Infelizmente, cheguei aí através de uma horrível sensibilidade, e já é tempo de envolvê-la em uma indiferença exterior, que substituirá para mim a força perdida. Aí estou, após uma síntese suprema, nessa lenta aquisição da força – incapaz, vês, de me distrair. Mas quanto mais ainda estava, há muitos meses, no início em minha luta terrível com essa velha e miserável plumagem, abatida, felizmente, Deus. Mas como essa luta se tinha passado sobre sua asa ossuda que, por uma agonia mais vigorosa que eu não tivesse suscitado nele, me tinha levado para as Trevas, eu caía, vitorioso, perdida e infinitamente – até que enfim me reví um dia frente a meu espelho de Veneza, tal como me havia esquecido muitos meses antes.

¹⁴⁸ REDDING, 2010.

¹⁴⁹ No manuscrito, a palavra “pura” substitui a palavra “divina”, antes de correção feita pelo autor. *CM*, I, 240, n. 1.

Reconheço, de resto, mas apenas para ti, que ainda sinto necessidade, tão grandes foram as avarias de meu triunfo, de me olhar nesse cristal para pensar, e que se ele não estivesse frente à mesa onde te escrevo esta carta, voltaria a ser o Nada. Isso é para te mostrar que sou agora impessoal, e não mais o Stéphane que conheceste, – mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver, através do que foi eu. Frágil como está minha aparição terrestre, só posso suportar os desenvolvimentos absolutamente necessários para que o Universo reencontre, neste eu, sua identidade. Assim acabo de, na hora da Síntese, delimitar a obra que será a imagem desse desenvolvimento. Três poemas em versos, sendo Hérodiade a Abertura, mas de uma pureza que o homem não esperou – e não esperará talvez nunca, porque poderia ser que eu fosse o brinquedo de uma ilusão somente, e que a máquina humana não seja suficientemente perfeita para chegar a tais resultados. E quatro poemas em prosa, sobre a concepção espiritual do Nada.

Preciso de dez anos: será que os terei? Sofro sempre muito do peito, não que ele esteja atacado, mas é de uma horrível delicadeza que o clima negro, úmido e glacial de Besançon mantém. Quero deixar essa cidade pelo Midi¹⁵⁰, os Pireneus talvez, nas férias, e ir me inumar, até minha Obra feita, em uma Tarbes¹⁵¹ qualquer, se encontrar lá um lugar. Isso é necessário, porque morrerei num segundo inverno em Besançon. Infelizmente, não terei dinheiro para ir a Paris, vivendo muito miseravelmente, aqui, onde tudo é muito caro, mesmo as costeletas. Seria preciso portanto que viesses me ver, ou arriscamos muito nunca mais nos reunirmos. Lefébure vai passar um mês perto de nós, não fazes como ele? Tuas férias começam logo, eu acho. Vem então.

[...]

– Agora, de ti. Teus títulos e teus projetos poéticos me entusiasмам. Fiz uma descida ao Nada longa o suficiente para poder falar com certeza. Há somente Beleza; – e ela só tem uma expressão perfeita, a Poesia. Todo o resto, é mentira – exceto, para aqueles que vivem do corpo, o amor, e, este amor do espírito, a amizade.

Espero que tua rainha de Sabá e minha Hérodiade sejam duas amigas. – Já que és suficientemente feliz para poder, além da Poesia, ter o amor, ama: em ti, Ser e Ideia terão encontrado esse paraíso, que a pobre humanidade só espera em sua morte, por ignorância e por preguiça, e, quando sonhares com o Nada

¹⁵⁰ Designação genérica para o sul da França, especialmente a Provença.

¹⁵¹ Cidade pequena ao sul da França, no departamento Haute-Pyrénées.

futuro, realizadas essas duas felicidades, não ficarás triste, e até acharás muito natural. – Para mim a Poesia me toma o lugar do amor, porque ela é apaixonada por si própria e sua voluptuosidade, dela, recai deliciosamente em minha alma: mas asseguro que a Ciência que adquiri, ou encontrei no fundo do homem que fui, não me seria suficiente, e que não seria sem um aperto do coração real que entraria no Desaparecimento supremo, se não tivesse terminado minha obra, que é a Obra, a Grande-Obra, como diziam os alquimistas, nossos ancestrais¹⁵².

[...]

Teu

Stéphane.

[...]

– O livro de Dierx¹⁵³ é um belo desenvolvimento de Leconte de Lisle. Será que ele irá se separar dele como eu de Baudelaire¹⁵⁴?

Mallarmé já havia descoberto o Nada, mas é aqui que isso passa a fazer de fato sentido para sua vida e sua obra: “completamente morto”, seu “Pensamento chegou a uma Conceção Pura”.

A descrição de seu estado atual não parece ser exatamente feliz, mas é definitivamente o de um vencedor – note-se que a imagem se renova e o autor, ainda que esgotado, afirma a vitória sobre o “ser plumado”, sobre Deus. Como cabe ao homem daquele momento, contemporâneo de um Nietzsche jamais sabido por ele, Mallarmé luta, e vence Deus, para poder, de novo, encontrar-se no espelho. Percebe-se que o Nada aqui, *Néant*, no original, é recusado, aniquilante, niilista e improdutivo. A imagem no espelho o reafirma, concreto e existente. O “agora sou impessoal”, no entanto, é a marca do afastamento, da natureza da ascese que ele parece ter alcançado e que não só o capacita a fazer o trabalho que planeja fazer, mas lhe concede um distanciamento consciente para isso. Apartar-se de si mesmo permite ganhar “força”, envolver a “horrível sensibilidade” em uma “indiferença exterior”.

¹⁵² Considerar também, sobre esse tema, a carta a Verlaine, de 16 de novembro de 1885.

¹⁵³ Léon Dierx (1838-1912), discípulo de Leconte de Lisle.

¹⁵⁴ A crítica enxerga na obra de Mallarmé um esforço consciente, a partir de 1866, para escolher um caminho diferente do idealismo baudelaireano.

Morre-se: anônimo é aquele que morre, e o anonimato é o aspecto sob o qual o inapreensível, o não-limitado, o não-situado se afirma mais perigosamente perto de nós. Qualquer um que passe por essa experiência, experimenta uma força anônima, impessoal, a de um acontecimento que, sendo a dissolução de todo acontecimento, não é somente agora, mas seu começo é já recomeço, e sob seu horizonte tudo que acontece retorna. A partir do instante em que “se morre”, o instante é revogado; quando se morre, “quando” não designa mais uma data, mas qualquer data, assim como há um nível dessa experiência onde a morte revela sua natureza aparecendo não mais como o falecimento de tal pessoa determinada, nem como a morte em geral, mas sob esta forma neutra: a morte de qualquer um. A morte é sempre qualquer morte.¹⁵⁵

E, sim, Mallarmé luta e vence deus, mas o resultado disso é uma queda: “eu caía, vitorioso, perdida e infinitamente”. A impessoalidade alcançada tem seu preço, as “avarias do triunfo”, a necessidade do espelho para confirmá-lo e garantir-lhe do medo de, de novo, não-ser.

Leo Bersani é um dos leitores dessa carta:

Tais pronunciamentos órficos podem ser compreendidos como um esforço de Mallarmé para *pensar* a sinistra experiência da expressão literária enquanto abolição de uma fonte humana identificável para a expressão literária. A tentativa de representar os efeitos das coisas no lugar das coisas propriamente ditas surpreendentemente apagou a subjetividade individual necessária, pode-se dizer, para registrar tais efeitos. E é como se as próprias impressões e sensações fossem então projetadas em um mundo exterior como um tipo de estrutura ordenadora e imaterial dos próprios objetos que as produziram. Mallarmé portanto propõe uma versão não-psicológica de fenômenos – tais como intenções, impressões e sensações – que são ordina-

¹⁵⁵ BLANCHOT, 2007, pp. 323-324.

riamente assumidos como sendo constitutivos da subjetividade psicológica. “Toute âme est une mélodie”¹⁵⁶, mas a Beleza é a música sem o indivíduo.¹⁵⁷

É, portanto, muito importante a afirmação “...não sou mais o Stéphane que conheceste, – mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver, através do que foi eu.” Em 15 de maio de 1871, quatro anos após esta carta de Mallarmé para Cazalis, um Rimbaud de 16 anos de idade escreve, também em uma carta, a seu amigo Paul Demeny: *Je est un autre*, “Eu é um outro”.

E a literatura nunca mais foi a mesma.

A afirmação de impessoalidade feita por Mallarmé será definitiva para seu trabalho desse momento em diante, e ele passará ainda algum tempo digerindo suas próprias descobertas e usando-as para planejar sua obra. Esse processo ficou registrado em algumas de suas cartas, mas talvez um dos melhores exemplos seja uma carta para Lefébure, do mesmo maio de 1867, poucos dias depois da carta que anunciava sua “morte” para Cazalis.

O momento é interessante porque o poeta então já havia sido não só publicado como “crítico” também, após o número significativo de 10 poemas, incluindo “L’azur”, ter sido publicado na revista *Le Parnasse Contemporain*. Nesse mesmo ano, Barbey d’Aurevilly publica um texto chamado “Les trente-sept médaillons du Parnasse”, no jornal *Le nain jaune*, onde satiriza nominalmente os autores publicados em *Le Parnasse contemporain*. Um dos amigos de Mallarmé, Emmanuel des Essarts, também publicado no *Parnasse*, se mostrou bastante revoltado com as críticas; já Mallarmé, apesar de sua extrema discricção e sede de perfeição (preferia sempre não ser publicado a ser publicado de forma inadequada), reclama apenas do fato de que a publicação saiu sem algumas de suas, solicitadas, correções. Mas nessa carta a Lefébure, há outros detalhes interessantes.

A linguagem da carta é bastante poética, plena de metáforas, e a aparente familiaridade entre os amigos, remetente e destinatário, pareceu permitir a Mallarmé certas expansões às vezes mesmo um tanto engra-

¹⁵⁶ Toda alma é uma melodia. In: “Crise de verso”, MALLARMÉ, 2010, p. 161.

¹⁵⁷ BERSANI in BLOOM (org.), 1987, p. 191. A frase entre aspas está em “Crise de vers”. Considere-se ainda BERSANI, 2008.

çadas, se as considerarmos em um registro mais contemporâneo. Apesar, contudo, dessa aparente permissividade, Mallarmé trata seu amigo por *vous*. Podemos perceber no conjunto das cartas e ao longo dos anos, seja pelos tratamentos, seja por fórmulas de despedida, uma hierarquia restritíssima de amigos mais ou menos próximos. A distância um pouco séria da segunda pessoa não o impede, no entanto, de escrever uma carta inspirada.

A Eugène Lefébure.

Besançon, segunda-feira 27 de maio de 1867.

Meu bom amigo,

Como vai? Melancólica cegonha dos lagos imóveis, sua alma não se vê aparecer, nesses espelhos, com excessivo tédio – que, perturbando com seu crepúsculo confuso, o encantamento mágico e puro, o lembra que é seu corpo que, sobre uma pata, a outra dobrada machucada entre as plumas, se mantém, abandonado? De volta ao sentimento de realidade, escuta a voz gutural e amiga de uma outra velha plumagem, garça e corvo ao mesmo tempo, que se abate perto do senhor. Contanto que todo esse quadro não desapareça, para o senhor, no estremecer e nas rugas atrozes do sofrimento! Antes de nos deixarmos ir pelo nosso murmúrio, verdadeiro falatório de pássaros parecidos com juncos, e misturados a seu vago estupor quando nos voltamos de nossa fixidez sobre a lagoa do sonho para a vida – sobre a lagoa do sonho, onde jamais pescamos mais que nossa própria imagem, sem sonhar com as escamas de prata dos peixes! – perguntemo-nos entretanto como estamos aí, nesta vida! Reitero assim minha primeira pergunta, irmão: “*Como o senhor está? E quanto avançou este restabelecimento?*”

[...]

O *Parnassiculet*¹⁵⁸ – palavra abominável! – esgotou, mas saberei extraí-lo, assim como o *Nain Jaune*¹⁵⁹, (e enviá-los) do temor de des Essarts, que deve deter estoques misteriosos, escondidos por ele para a posteridade. Quanto a minhas linhas a lápis, estão bem fracas – mas meu pensamento está tão nu ainda

¹⁵⁸ Obra que parodiava o *Parnasse contemporain*.

¹⁵⁹ Barbey d’Aurevilly havia publicado em *Le nain jaune* (título satírico significando “o anão amarelo”), em outubro e novembro de 1866, “Les trente-sept Médaillonnets du Parnasse” (os trinta e sete medalhões do Parnaso).

e tão horripelantemente sensível – que eu tenho medo de tocá-lo. Meu coração está perto do senhor, o que resta dele! – e é tão pouco, que prefiro deixá-lo com o senhor em depósito que empregá-lo, pois tenho medo de usá-lo: é portanto meu bom velho corpo de gato que se esfrega em sua poltrona, esperando tirar dela algumas faíscas. – O senhor me compreende o suficiente, amigo, para não me perguntar mais que isso.

Também não colhi mais nada, digno de ser repetido, na revista que faço às segundas-feiras dos jornais e periódicos – a não ser um artigo de Montégut da *Revue des deux mondes* de 15 de maio em cujas belas quatro ou cinco primeiras páginas senti e vi com emoção meu livro. Ele trata do Poeta Moderno, do último, que, no fundo, “é um crítico antes de tudo”. É exatamente o que observo sobre mim – criei minha Obra apenas por *eliminação*, e toda verdade adquirida só nascia da perda de uma impressão que, tendo faiscado, tinha se consumido e me permitia, graças a suas trevas descobertas, avançar mais profundamente na sensação das Trevas Absolutas. A Destruição foi minha Beatriz.¹⁶⁰

E se falo assim de *mim*, é porque ontem terminei o primeiro esboço da Obra, perfeitamente delimitado, e imperecível se eu não perecer. Eu a contemplei, sem êxtase e sem susto, e, fechando os olhos, *eu achei que isto era*. A Vênus de Milo – que me agrada atribuir a Fídias, de tal forma o nome deste grande artista transformou-se em algo genérico para mim; La Gioconda de da Vinci; parecem-me, *e são*, as duas grandes cintilações da Beleza sobre esta terra, e esta Obra, tal como está sonhada, a terceira. A Beleza completa e inconsciente, única e imutável, ou a Vênus de Fídias, a Beleza, ferida em seu coração desde o cristianismo, pela Quimera, e dolorosamente renascendo com um sorriso cheio de mistério, mas de mistério forçado e que ela *sente* ser a condição de seu ser. A Beleza, enfim, tendo, pela ciência do homem, reencontrado no Universo inteiro *suas fases correlatas*, tendo recebido dela a palavra suprema¹⁶¹, tendo se lembrado do horror

¹⁶⁰ Certamente uma das frases mais importantes das cartas. Além da preciosidade da referência, a clara necessidade de colocar-se, a si próprio, no âmbito de uma tradição que admirava. O respeito a um certo cânone, como se verá em seguida, é um dos motores desta carta, convivendo com um ligeiro surto de imodéstia juvenil.

¹⁶¹ Cf. a carta à Cazalis de 13 de julho de 1866: “... Hérodiade, onde me coloquei inteiro sem sabê-lo, [...] e da qual enfim encontrei a palavra final...”. Se a Vênus de Milo é a figura da Beleza inconsciente da antiguidade, se a Gioconda é a figura da Beleza cristã, Hérodiade é aquela da Beleza moderna a

secreto que a forçava a sorrir desde o tempo de da Vinci, e a sorrir misteriosamente – sorrindo misteriosamente agora, mas de felicidade e com a quietude eterna da Vênus de Milo reencontrada – tendo conhecido a ideia do mistério do qual a Gioconda sabia apenas a sensação fatal.

– Mas não me orgulho, meu amigo, deste resultado, antes me entristeço. Porque tudo isso não foi encontrado pelo desenvolvimento normal de minhas faculdades, mas pela via pecadora e prematura, satânica e *fácil* da Destruição do eu, produzindo não a força, mas uma sensibilidade, que, fatalmente, conduziu-me até lá. Não tenho, pessoalmente, nenhum mérito; e é até mesmo para evitar este remorso (de ter desobedecido à lentidão das leis naturais) que prefiro me refugiar na impessoalidade – que me parece uma consagração. De qualquer modo, *sondando-me*, é nisso que creio. “Não acho que meu cérebro se apague antes do término da Obra, porque, tendo tido a força de conceber, e tendo aquela de receber agora a concepção (de compreendê-la), é provável que ele tenha a pressa de realizá-la. Mas é meu corpo que está *totalmente esgotado*. Depois de alguns dias de tensão espiritual em um apartamento, congelo-me e miro-me no diamante deste vidro, – até uma agonia: então, quando quero revivificar-me no sol da terra, ele derrete-me – mostra-me a profunda desagregação de meu ser físico, e sinto meu esgotamento completo. Acredito ainda, entretanto, sustentando-me pela vontade, que se tivesse todas as circunstâncias (e até aqui não tenho nenhuma) para mim – isto é, se elas não existissem mais, eu terminaria minha obra. É preciso, antes de tudo, por uma vida de cuidados excepcionais, impedir a devastação – que começará pelo peito, infalivelmente. E até aqui o Liceu e a falta de sol – (seria necessário um calor contínuo), a minam. Tenho às vezes vontade de mendigar na África!¹⁶² Terminada a Obra, pouco me importa morrer; ao contrário, teria tanta necessidade de repouso! – Mas paro porque minha carta começa, esgotada minha alma, a se voltar para lamentações carnisais ou sociais, o que é nauseabundo. Até sexta-feira. Cordialmente,

Seu

Stéphane.

Estava esquecendo de contar que o que me tinha causado esta emoção no artigo de Montégut era o nome de Fídias no co-

partir de então consciente de si mesma. MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, 349, n. 1.

¹⁶² Impossível, aqui, não pensar na decisão real de Rimbaud.

meço, e uma invocação a da Vinci – estes dois ancestrais reunidos graças a minha obra, antes de falar do Poeta Moderno!

[A lápis, em outras folhas:]

[...]

Todo nascimento é uma destruição, e toda vida de um momento, a agonia na qual ressuscitamos o que perdemos, para vê-lo. – Antes ignorávamos isso.

[...]

Acho que para ser realmente homem, natureza pensando-se, é preciso pensar com todo o corpo – o que gera um pensamento pleno em uníssono como as cordas do violino vibrando conjuntamente com sua caixa de madeira oca. Os pensamentos que saem unicamente do cérebro (do qual abusei tanto durante o verão passado e uma parte deste inverno) me evocam agora o efeito de árias tocadas na parte aguda da corda mi¹⁶³, cujo som não se sustenta na caixa, – árias que passam e se vão sem se *criar*, sem deixar traço de si. De fato, não me lembro mais de nenhuma dessas *ideias* súbitas do ano passado. – sentindo uma extrema dor no cérebro no dia de Páscoa, por ter trabalhado apenas com o cérebro (excitado pelo café porque ele não consegue começar a trabalhar por si só, e, quanto a meus nervos, estavam sem dúvida cansados demais para receber uma impressão externa) – tentava não pensar mais com a cabeça, e, por um esforço desesperado, tensionei todos os meus nervos (do *pectus*) de modo a produzir uma vibração, (guardando o pensamento no qual eu trabalhava então, que tornou-se o assunto dessa vibração, ou uma impressão), – e esbocei todo um poema por muito tempo sonhado, dessa maneira. Desde então, disse a mim mesmo, nas horas de síntese necessária, “Eu vou trabalhar a partir do coração” e sinto meu coração (sem dúvida toda a minha vida aí se deixa ir); e, o resto de meu corpo esquecido, salvo a mão que escreve e o coração que vive, meu esboço se faz – faz-se. Estou verdadeiramente descomposto, e dizer que isso é necessário para se ter uma visão muito unificada do Universo! De outro modo, só a unidade da

¹⁶³ A corda mais aguda do violino.

própria vida é a que se sente. Em um museu de Londres há “o valor de um homem”: uma longa caixa-esquife, com numerosas divisões, onde estão o amido, fósforo, a farinha, garrafas de água, de álcool – e grandes pedaços de gelatina artificial. Eu sou um homem parecido com isso.

Do fundo de seu reduto arenoso, o grilo,

Vendo-os passar, redobra sua canção.

Até aqui o grilo me havia espantado, parecia-me magro como introdução ao verso magnífico e largo como a antiguidade:

Cybele, que os ama, aumenta os seus verdes.¹⁶⁴

Eu só conhecia o grilo inglês, doce e caricaturista: ontem somente entre o trigo jovem ouvi esta voz sagrada da terra ingênua, já menos decomposta que aquela do pássaro, filho das árvores em meio à noite solar, e que tem qualquer coisa das estrelas e da lua, e um pouco de morte; – mas quão mais *unificada* que, sobretudo, a de uma mulher, que andava e cantava a minha frente, e cuja voz parecia transparente de mil mortes nas quais vibrava – e penetrada de Nada! Toda a felicidade que tem a terra por não ser decomposta em matéria e em espírito estava no som único do grilo! –

E a carta termina assim, após vários *post scripta*.

“Antes ignorávamos isso. [...] Acho que para ser realmente homem, natureza pensante, é preciso pensar com todo o corpo [...]”, e o poeta passa a descrever como, num processo de simultânea contenção respiratória e tensão muscular, ele chegou a um momento de criação que considerou o mais adequado e produtivo de todos que já tinha alcançado. Diz: “Vou trabalhar a partir do coração”. Entretanto, ao contrário do que poderíamos imediatamente considerar como um retorno ao momento de inspiração romântica, por exemplo, isso vai se transformar, em sua explicação, em um processo quase mecânico, físico, de escritura do poema. É difícil, na verdade, equacionar no texto da carta a linguagem mais poética, as amenidades sociais, e essas descrições algo perturbadoras que se alternam entre um aparente controle absoluto do corpo e da poesia e um deixar-se levar por um procedimento que, além do aspecto físico, parece alcançar a possibilidade da síntese poética buscada por ele em

¹⁶⁴ Baudelaire, soneto “Bohéliens en voyage”, in: *Les fleurs du mal*. Esses são os três primeiros versos do primeiro terceto. *Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,/ Les regardant passer, redouble sa chanson./ Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure*. BAUDELAIRE, 1980, p. 13.

longas reflexões anteriores. A isso ele próprio, e depois seus críticos¹⁶⁵, chamaram de morte, morte de aspectos específicos da vida comum e busca por uma despersonalização da criação.

Mas há um outro aspecto que a carta apresenta e que estende a margem de discussão: o artigo de Émile de Montégut, citado ainda no início da carta mas aparentemente um de seus motos principais, publicado na importante *Revue des deux mondes*, é um texto bastante precoce para se pensar a arte moderna. A ideia desenvolvida, a do artista contemporâneo como sendo, ao mesmo tempo e necessariamente, um crítico, é importante para se pensar Baudelaire e Mallarmé, e parece de fato definir a arte moderna de Poe aos poetas Concretos, passando por Picasso e muitos outros. O grau de consciência crítica sobre a arte que a modernidade exige do poeta é já a essa altura, aparentemente, um fato. Mas assistimos aí a seus primeiros momentos, e isso é, senão emocionante, ao menos consideravelmente relevante. Montégut chega a sugerir que Mnemosine teria dado à luz uma décima Musa, de nome “Crineis”: a musa da Crítica.

O texto já se inicia com disposições e escolhas de artistas que pretendem definir algumas posições:

M. Victor Cherbuliez, em seus escritos que se referem à pura estética, ama colocar suas ideias sob o patronato de um nome ilustre. Em torno de Fídias, ele agrupou todas as suas reflexões sobre a arte e a educação da Grécia e sobre as condições necessárias da beleza harmoniosa; em torno de Tasso, todas as suas reflexões sobre Roma, a Itália e o Renascimento do século XVI. Quero seguir seu exemplo, e no começo das páginas que vou lhe consagrar, gostaria de colocar o grande nome de Leonardo da Vinci.¹⁶⁶

Como se vê, Leonardo da Vinci é para o crítico, assim como para Mallarmé, o paradigma máximo para seu próprio tempo, a figura insuperável do “artista moderno.”¹⁶⁷ Um século e meio depois talvez soe um pouco curiosa essa insistência em Leonardo da Vinci, mas nesse momento o artista italiano já era reconhecido como um artista múltiplo,

¹⁶⁵ BERSANI, 2008.

¹⁶⁶ MONTÉGUT, 1867.

¹⁶⁷ MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, p. 348, n. 1.

pesquisador e estudioso, que experimentou tanto quanto criou numa época em que isso não era a regra. Essas características, ligadas à importância e influência de seus resultados, da obra que Leonardo produziu – não podemos esquecer que a Gioconda era patrimônio francês já há séculos –, fazem dele uma referência compreensível para críticos como Montégut e artistas como Mallarmé.

Mallarmé parece ter clareza da importância e da originalidade do texto de Montégut. Compreendendo a defesa da “racionalidade” feita pelo crítico ao longo do texto, Mallarmé diminui um pouco a importância do que tinha ele próprio alcançado, por considerar que não havia feito isso “pelo desenvolvimento normal” de suas “faculdades”, mas num processo de sensibilização, física e emocional, que o levaria, finalmente, a um estado de destruição do “eu”. Mas ele parece perceber que os “resultados” alcançados eram equivalentes.

Um pouco mais adiante, Montégut descreve as diferenças do poeta de ontem e o de “hoje”:

Então, para ser poeta, seria suficiente ter nascido com uma alma musical e olhos sensíveis à beleza; mas em nossas sociedades mais complicadas as barreiras se multiplicaram; é apenas furtivamente, fugidamente, em efêmeros clarões, que nos é dado perceber a natureza. Para contemplar sua beleza, não é suficiente ao poeta como antes levantar seus véus, é preciso literalmente arrancá-los e fazê-los em pedaços.

E é ainda particularmente importante, e precoce, a afirmação destacada por Mallarmé, de que o poeta é “um crítico antes de tudo”. A esse poeta crítico, portanto, não se permite mais nenhum nível de inconsistência: a “alma” poética não existe mais, e a inocência e a ingenuidade são meras formas de leviandade que não podem mais ser suportadas. A “ciência nutre o espírito”, Montégut afirma ainda pouco depois.

Arrancar véus e despedaçá-los, afirma Montégut. “A destruição foi minha Beatriz”, diz Mallarmé. Como Dante, Mallarmé busca sua musa, mas ao contrário do poeta florentino, em seu mundo já não há Deus, purgatório, céu ou inferno, e ele precisa inventar sua própria morte.

Como um sintoma, um resultado direto na obra, podemos lembrar que na primeira versão¹⁶⁸ do poema “Les fenêtres”, publicada no ano

¹⁶⁸ Primeira versão publicada, pois as primeiras menções a ele são de 1863.

anterior no *Parnasse contemporain*, a última estrofe apresenta um “*mon Dieu*”. A partir das versões seguintes ele será substituído por um “*ô Moi*”.

Nesse momento, a despersonalização é oficial. Ela não é uma desestabilização de ordem emocional. Ela não é uma fuga. Ela não é só um artifício poético. Ela não é só um artifício racional. A despersonalização para Mallarmé é todas essas possibilidades concomitantemente, intelectualizadas: como um pesquisador, entre o Hegel já lido e o Descartes por vir, Mallarmé parece se aproximar de uma forma, uma ideia (quase um método). E encontrar uma ideia realmente original já é bastante para a vida de alguém.

3.4 EPISTOLARIDADE

*Plus qu'un seuil, l'épistolaire dessine
un arrière-pays de la création littéraire...*

Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade*.

As cartas reais, exploradas como “cartas reais”, é preciso frisar, podem permitir discussões sobre a natureza de seu discurso que explorem outros aspectos interessantes, dos temáticos aos ligados, por exemplo, à própria autoria e à identidade do destinatário. Problematicar autor e leitor, no entanto, quando se trata de cartas propriamente ditas, pode parecer mesmo teoricamente redundante num primeiro momento, visto que estamos tratando de um discurso em que, a princípio, autor e leitor representam as referências mais claras e diretas a que podemos nos reportar, mas se retomamos a hipótese levantada por Kaufmann, discutida páginas atrás, que via no dispositivo de endereçamento a capacidade do texto de representar sua própria “regra de destinação”, seus mecanismos de gênero, “procedimentos pelos quais ele dá forma à ligação que propõe e em certa medida impõe ao leitor”, vemos que há uma margem interessante para essa problematização.

Kaufmann se referia a textos literários. Carregando algumas de suas inferências para as “cartas reais”, encontramos um meio de inquirir as cartas quanto a suas “identidades” e “intenções”. Apenas levantar essas possibilidades já mostra quanto o discurso da carta é passível de ser questionado e como seu estatuto documental e autobiográfico não o exime de uma natureza algo narrativa, de características intrínsecas que o aproximam da ficcionalidade.

Ao menos é essa a visão de Claudio Guillén¹⁶⁹, ao tratar da possível ficcionalidade das cartas: “o que desde logo *não*¹⁷⁰ cabe afirmar é [...] que todo escrito imaginário, fictício ou ficcional é literário; com o que se esclarece ao mesmo tempo que a ficcionalidade não é uma propriedade exclusiva da literatura”¹⁷¹. O crítico usa a palavra “ficcional” para se referir a uma das condições a que a carta “não literária” também *pode* estar submetida. “... a relação de uma atividade textual com um gênero e sua qualidade poética não deve nem pode confundir-se com sua possível natureza fictícia”¹⁷².

Para Guillén, na verdade, há um *continuum* reconhecível em que o discurso epistolar pode ser compreendido, e que faz conviver o que ele chama de categorias de realização: a alfabetização (capacidade de ler e escrever cartas), a ficcionalidade e a poeticidade.

A terceira categoria, que se serve de todos os elementos pertencentes às duas outras, trata do “uso” realmente do discurso epistolar, confundindo-o frequentemente também com o autobiográfico, com possibilidades já bastante exploradas entre a prosa e a poesia. Para os interesses específicos desse trabalho, no entanto, nos restringimos à primeira e segunda categorias.

Escrever, assim como escrever uma carta, é uma capacidade que se adquire. Historicamente essa capacidade se verificou importante em vários níveis, das mensagens rudimentares às cartas pessoais e missivas diplomáticas; os manuais epistolares, como as cartilhas, têm uma longa história. Há compêndios que ensinam a escrever e que reúnem modelos de cartas desde o período pré-cristão e esses volumes se estendem e avolumam em toda nossa história cultural.

Abro um parêntese: Para que se tenha uma ideia da importância da carta no tempo de Mallarmé, podemos apontar um dado interessante: na França pós-revolucionária, um país mais alfabetizado do que jamais tinha sido, a carta era um elemento de tal forma importante que mesmo os manuais epistolares se transformaram em um grande sucesso editorial. A *Bibliothèque Nationale Française* guarda, para o período entre 1830 e 1899, o registro de 195 títulos diferentes multiplicados em um total de 616 edições. Além do vigor do mundo editorial francês, o que isso denota é um interesse cultural bastante generalizado e a evidência da presen-

¹⁶⁹ “La escritura feliz: literatura y epistolaridad”. In: GUILLÉN (2007).

¹⁷⁰ Grifo meu.

¹⁷¹ Idem, ibidem, p. 180.

¹⁷² Idem, ibidem.

ça constante do *medium* epistolar na vida das pessoas, bem como um interesse específico pelo refinamento dos textos das cartas, visto que os manuais também prometiam isso.¹⁷³ Parêntese fechado.

Analisando compêndios e manuais epistolares, Guillén registra que Gaspar de Texeda, em seu *Primer libro de cartas mensajeras*, de 1549, já dá exemplos de uma tentativa a que as cartas parecem sempre estar expostas: mesmo com a dimensão retórica da carta bem representada na obra, demonstrando suas formas possíveis com exemplos sérios que lhe correspondem, há uma dimensão de ficcionalidade em alguns exemplos de cartas que se assemelham a fantasias pré-novelescas (o livro é publicado 3 anos antes de *El Lazarillo de Tormes*), e dá de exemplo a carta “*De un caballero mozo, preso en poder de un Rey extraño, a la mujer, estando sentenciado a degollar.*” Assim, embora determinados por uma finalidade prática, esses manuais já se permitiam uma dose de fantasia que confirma, a nossos olhos, uma das possibilidades das cartas, ou o que o crítico chama de “tendência fictício-ficcional”.

Tratando-se da carta, é óbvio que normalmente ela não supõe uma construção fictício-narrativa e dessa perspectiva não aspira consciente ou explicitamente a esse caráter literário que o romance de saída consegue. Mas tenha-se em conta também que o adjetivo “fictício” não é inseparável do substantivo “narração”.¹⁷⁴

Mesmo as cartas comuns, reais, não idealizadas para compêndios revelam, em algum nível, sua adesão a essa “categoria”, como afirma Guillén. Segundo essa perspectiva, conceder um grau de ficcionalidade às cartas ditas “reais” é outorgar a esse *ato* de escrita um tipo de autonomia, uma quase não ingerência do autor, uma relativa independência da linguagem que se constrói em função de seu destinatário: a carta se escreve para alguém, sempre para alguém, e esse “endereçoamento” determina muito de suas características.

Uma carta é sempre uma carta de amor.

¹⁷³ DAUPHIN, Cécile. “Les manuels épistolaires au XIX^e siècle.” in: CHARTIER, 1991, pp. 209-272.

¹⁷⁴ GUILLÉN, op. cit., p. 184.

As cartas de amor possuem um destinatário para quem aquilo exclusivamente existe, está sendo dito e escrito, e, ao mesmo tempo, aquele discurso tão absolutamente “endereçoado” se converte por isso no discurso menos fiável de todos. O discurso para o outro específico busca também a reação específica, espera uma resposta. O “eu” da carta não se coloca ali com nenhuma outra intenção que não seja convencer, atrair, persuadir. Não se trata de manipulação discursiva ou ingenuidade narcísica da parte do autor, trata-se apenas da constatação de que a linguagem, em alguma medida, submete também autor e leitor. O autor não escreverá sobre si mesmo algo que ele próprio, em um primeiro momento, leia como inadequado para “o que” quer dizer naquele momento. Ao leitor, ao destinatário, resta tentar salvar-se, ou não, dessa superexposição. Se, como queria Kaufmann, o texto “constitui um dispositivo simbólico autônomo, [...] institui uma ficção contratual singular, agindo diretamente sobre a língua”¹⁷⁵, vemos que no caso do texto epistolar esse “contrato” parece alcançar sua natureza mais incisiva e duvidosa simultaneamente.

Essa, claro, não é uma questão nova. A percepção do grau de “engodo” que o discurso epistolar comporta em sua própria natureza deve ter passado pelos pensamentos do primeiro escritor da primeira carta, bem como pelos de seu leitor. Percepção devidamente abordada também pela história e pela psicanálise. Mas, ainda acima disso, a carta, em sua existência concreta se faz documento, não deixa jamais de ser um contrato firmado, e por isso é levada em conta por seu inequívoco destinatário, por uma investigação forense ou por toda a crítica literária.

O grande escritor e lexicógrafo inglês, Samuel Johnson (1709-1784), perspicaz, ele próprio, e fértil em agudezas e ironias, registrou essa possibilidade no livro *Lives of the most eminent English poets*, ao tratar das cartas de Alexander Pope, satirista especialmente mordaz e com grande fama de irascível.

Quanto a suas qualidades sociais, se alguém quiser avaliá-las a partir de suas cartas, não se poderá formar facilmente uma opinião muito favorável; elas exibem um perpétuo e límpido brilho de benevolência geral e carinho particular. Há apenas liberalidade, gratidão, constância e ternura. Diz-se há tanto tempo que já é crença comum que é nas

¹⁷⁵ KAUFMANN, 1986, pp. 8-9.

cartas que se pode achar o caráter verdadeiro dos homens, e que aquele que escreve para seu amigo, abre o coração para ele. Mas a verdade é que assim eram as amizades simples dos bons tempos, e são agora somente as amizades das crianças. [...] Não há, realmente, transação que ofereça tentações mais fortes à falácia e manipulação que a troca epistolar. No afã da conversa, as primeiras emoções da mente muitas vezes irrompem antes de serem sopesadas; no tumulto das ocupações, o interesse e a paixão têm seu efeito legítimo; mas uma carta amigável é uma calma e deliberada performance na tranquilidade do descanso, na imobilidade da solidão e certamente nenhum homem se senta para depreciar intencionalmente seu próprio caráter.

A amizade não tende a assegurar veracidade; pois por quem um homem pode tanto desejar ser considerado melhor do que é, senão por aquele cuja gentileza ele deseja ganhar ou manter? Mesmo escrevendo para o mundo há menos constrições; o autor não se vê confrontado com seu leitor, e aposta sua aprovação entre diferentes disposições da humanidade; mas uma carta é endereçada para uma só mente, cujas opiniões e preferências são conhecidas; e deve, portanto, agradar, se não favorecendo-as, deixando de se opor a elas.¹⁷⁶

Johnson levanta aqui muitas das principais questões que hoje são pontos importantes para o estudo da epistolaridade como gênero – ou modo – seja literário ou autobiográfico. Mas a “tentação à falácia” a que a carta induz é a percepção mais interessante, e Guillén a destaca como argumento para sua ideia quanto à ficcionalidade presentes nas cartas.

É comum que escrever uma carta leve o autor à ficção, antes que à literatura; ou seja, sem que se incorporem formas e gêneros literários. Não conheço melhor prova da tendência que tem a linguagem, aconteça o que acontecer, de submeter-se a sua própria lógica e sua própria ordem, à concate-

¹⁷⁶ JOHNSON, 2009. pp. 406-407.

nação de suas virtualidades, sofrendo as consequências de si mesma, e de ir edificando paulatinamente suas próprias moradas e representações.¹⁷⁷

E, obviamente, não é o caso de se considerar com rigor a suposta inverdade a que as cartas estão, quase involuntária e inescapavelmente, submetidas. Johnson, por exemplo, continuou defendendo Pope:

Considerar culpadas de uma hipócrita falsidade essas representações favoráveis que os homens dão de suas próprias mentes, mostraria mais severidade que sabedoria. O autor normalmente acredita em si mesmo. Avaliadas de maneira geral, as ideias de quase todos os homens são corretas; e muitos corações são puros enquanto a tentação está longe. [...]

Se as cartas de Pope forem consideradas meramente como composições, elas parecem ser premeditadas e artificiais. Uma coisa é escrever, porque há algo que a mente deseja expor; e outra é apelar para a imaginação, porque a cerimônia ou a vaidade requerem que se escreva alguma coisa.¹⁷⁸

A verdade é que a carta, como todas as relações humanas, tem seus protocolos e entre eles está incluída a cláusula que define a parte e o papel, no contrato, do leitor-destinatário. A distância entre o escritor e o leitor da carta é infinita e insolúvel, como todas as distâncias reais. O texto que a preenche pensa encurtá-la, mas na verdade acaba apenas por emular o laço, a proximidade e a sinceridade da palavra.

Barthes, em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, descreve essa angústia de escrever que não consegue dizer-se, e que sabe disso:

Não posso *me escrever*. Qual é esse eu que se escreveria? À medida que ele fosse entrando na escritura, a escritura o esvaziaria, o tornaria vazio: produzir-se-ia uma degradação progressiva, na qual a imagem do outro seria também pouco a pouco arrastada (escrever *sobre* alguma coisa é

¹⁷⁷ GUILLÉN, op. cit., p. 184.

¹⁷⁸ JOHNSON, op. cit., p. 407.

destruí-la), um desgosto cuja conclusão só poderia ser: *para quê?* O que bloqueia a escritura amorosa é a expressividade: escritor, ou me acreditando como tal, continuo a me enganar sobre os *efeitos* da linguagem: não sei que a palavra “sofrimento” não exprime sofrimento algum e, por conseguinte, empregá-la, não somente não comunica nada, como também irrita logo (sem falar do ridículo). Seria preciso que alguém me ensinasse que não se pode escrever sem elaborar o luto de sua “sinceridade” (sempre o mito de Orfeu: não olhar para trás). O que a escritura pede e que todo enamorado não lhe pode dar sem dilaceramento, é para sacrificar *um pouco* do seu Imaginário, e assegurar assim através da língua a assunção de um pouco de real. Tudo que eu poderia produzir seria, no máximo, uma escritura do Imaginário; e, para isso, precisaria renunciar ao Imaginário da escritura – me deixar trabalhar pela minha língua, suportar as injustiças (as injúrias) que ela não deixará de infligir à dupla Imagem do enamorado e de seu outro.¹⁷⁹

É a língua quem dará conta disso. O discurso poético de Barthes mostra o “dilaceramento” do enamorado ao se ver forçado, pela língua, a sair de si pelo outro e para o outro: a “assunção de um pouco de real”. A língua, como um Caronte, cobra o pedágio de qualquer travessia, garantindo-a ao mesmo tempo. A relação com o outro já está na língua, a narratividade se estabelece, graças e apesar dela, sempre na relação com o outro. A linguística estruturalista procurou colocar isso em ordem:

É oportuno comprovar uma oposição entre a “pessoa-eu” e a “pessoa não-eu”. Sobre que base se estabelece? Ao par *eu/tu* pertence particularmente uma correlação especial, a que chamaremos, na falta de expressão melhor, *correlação de subjetividade*. O que diferencia “eu” de “tu” é, em primeiro lugar, o fato de ser, no caso de “eu”, *interior* ao enunciado e *exterior* a “tu”, mas exterior de

¹⁷⁹ BARTHES, 1986, p. 92. Os grifos são do autor.

maneira que não suprime a realidade humana do diálogo; pois a segunda pessoa dos empregos citados em russo [com sentido impessoal], etc, é uma forma que presume ou suscita uma “pessoa” fictícia e institui assim uma relação vivida entre “eu” e essa quase-pessoa; além disso, “eu” é sempre transcendente com relação a “tu”. Quando saio de “mim” para estabelecer uma relação viva com um ser, encontro ou proponho necessariamente um “tu” que é, fora de mim, a única “pessoa imaginável”. Essas qualidades de interioridade e de transcendência pertencem particularmente ao “eu” e se invertem em “tu”. Poder-se-á, então, definir o *tu* como a pessoa não subjetiva, em face da pessoa subjetiva que *eu* representa; e essas duas “pessoas” se oporão juntas à forma de “não-pessoa” (=“ele”).¹⁸⁰

O que Benveniste nos explica é, basicamente, o que a língua “pode” nos dar. Além ou aquém dos lamentos de Barthes, que realizam a dúvida e a impossibilidade, Benveniste mostra o possível, dentre todas as dificuldades, entre o *tu* e o *eu*. Mallarmé enfrentou – como todo poeta? – os mesmos problemas e tentou resolvê-los de várias maneiras diferentes, não aceitando mais as regras postas da língua ou da tradição literária para isso, e, em sua própria medida, não desistindo de tentar.

Não podemos esquecer ainda que no que concerne às cartas, o enfrentamento do *tu* e do *eu* é particularmente “concreto” e que Mallarmé o realizou largamente, mas, se sua obra, aos poucos, “despersonalizou-se”, inventando em si mesma a poesia moderna, assim que ele “começa a trabalhar no que viria a ser *sua* língua poética, Mallarmé desinveste do [empenho] epistolar ou, mais exatamente, recorre a ele quase que exclusivamente para dar forma a esse desinvestimento, para lhe dar seu peso de realidade.”¹⁸¹ Ou seja, a linguagem da obra, muito raramente publicada, confirma-se, aos poucos, na linguagem epistolar, assim como o envelope com o quarteto de “teste” havia sido remetido para ele próprio. Confirma-se, portanto, a entrada na ordem simbólica, ainda que antes da publicação propriamente dita da “Obra”. Em carta de 1892, a Octave

¹⁸⁰ BENVENISTE, 1995, p. 255.

¹⁸¹ KAUFMANN, 1990, p. 87.

Mirbeau, Mallarmé afirma: “Renunciei às cartas; só escrevemos para os nossos através de nós mesmos.”¹⁸²

Experimentando sobre várias das noções ligadas à criação, da representação ao uso da língua, Mallarmé parece ter trabalhado em função do impasse, do “como dizer sem dizer”... Sua aparente agraphia poética, por anos a fio, encarna essa dificuldade, mas ao mesmo tempo percebemos em seus ensaios, prefácios, conferências e entrevistas – e tematicamente nas cartas de seu período de formação, claro – que o “pensamento” estava “lá”, enquanto que eram os *meios* adequados aquilo que ele parecia ainda não ter, e constantemente procurar. As cartas escreveram essa busca por algum tempo. Depois, plano da obra já feito, a menção ao trabalho se alterna entre repetições e postergações: preciso de dez anos, preciso mais dez anos, diz ele em suas cartas...

Acredito que podemos traçar aqui um paralelo interessante entre o questionamento em torno da autoria das cartas e a “despersonalização” idealizada por Mallarmé para a criação de sua obra. É evidente que as relativizações do “eu” não só não são pressupostos exclusivamente mallarmaicos, como foram extensamente estudados por diferentes áreas do conhecimento no decorrer do século XX, da linguística à psicanálise, mas podemos refletir ao menos sobre algumas dessas discussões que, inclusive, viram em Mallarmé um *turning point* literário, o momento em que essas relativizações passam a fazer parte do discurso moderno, ainda que talvez conduzam, como veremos mais tarde, ao “silêncio”.

Ao tratar das observações de V. Kaufmann sobre os “dispositivos de endereçamento”, vimos que seu estudo se colocava frente a um momento dos estudos teóricos literários em que o leitor tinha atingido sua máxima proeminência. Posição com a qual, aliás, ele não discordava completamente, mas acreditava poder relativizar concedendo ao menos alguma precedência ao papel do autor.

C’est, peut-être, la faute à Mallarmé. Talvez tudo seja, em alguma medida, culpa mesmo de Mallarmé¹⁸³. Claro que não se pode exagerar: de Saussure a Benveniste, a literatura já tinha também se alimentado de questionamentos similares. Mas, no que concerne exclusivamente à literatura, Mallarmé parece mesmo ter criado influências importantes.

Em 1943, Maurice Blanchot publicou uma coletânea de ensaios, *Faux pas*, em que Mallarmé já figura em vários capítulos. Em 1949, sua obra *La part du feu*, coincide com o ano de publicação da primeira edi-

¹⁸² CM, V, p. 64.

¹⁸³ Considere-se KAUFMANN (2011).

ção das obras completas de Mallarmé, organizadas por Henri Mondor e publicadas pela editora Gallimard. O texto “O mito de Mallarmé”, segundo capítulo do livro, trata dessa publicação, de alguma maneira confirmando ou inaugurando o mito que começaria a se firmar principalmente a partir desse momento, graças à oferta completa e organizada da obra do poeta¹⁸⁴. torna-se um de seus grandes leitores e em um livro da década seguinte, *L’espace littéraire*, encontramos uma longa reflexão que podemos identificar como nova, original e bem posicionada historicamente, ao mesmo tempo em que completamente influenciada pelo pensamento de Mallarmé. A discussão que ali estabelece sobre a “a obra e a comunicação” é fundamental para a eleição do leitor como ator principal, e não mais figurante, do palco da literatura:

O leitor, transformado em especialista, torna-se um autor às avessas. O verdadeiro leitor não reescreve o livro, mas fica exposto a voltar, por um treinamento insensível, para as diversas prefigurações que foram suas e que como que o fizeram presente, por antecipação, na experiência arriscada do livro: esse cessa então de lhe parecer necessário para tornar-se novamente uma possibilidade entre outras, para reencontrar a indecisão de uma coisa incerta, ainda completamente por fazer. E a obra reencontra assim sua inquietude, a riqueza de sua indigência, a insegurança de seu vazio, enquanto a leitura, unindo-se a essa inquietude e desposando essa indigência, torna-se o que se parece com o desejo, a angústia e a leveza de um movimento de paixão.¹⁸⁵

No vão que se fez entre as afirmações de Mallarmé quanto ao “desaparecimento elocutório do poeta” e sobre o livro que “não reclama aproximação de leitor”, mais de quarenta anos depois, o crítico precisou construir alguma ponte. Se Mallarmé é um escritor difícil, se sua obra é “intransitiva”, cabe ao leitor “criá-la”, recriá-la, e “voltar [...] para as [...] prefigurações [...] que o fizeram presente na experiência arriscada do livro”.

¹⁸⁴ Considere-se especialmente ainda o último capítulo dessa obra, “A literatura e o direito à morte”.

¹⁸⁵ BLANCHOT, 2007, p. 270.

E o leitor ainda ganharia muito espaço e importância teórica, de Wayne Booth a Umberto Eco, passando por Gerard Genette e Kate Hamburger. No entanto, talvez se possa dizer que Roland Barthes e Michel Foucault e seus textos sobre o “autor”, de 1968¹⁸⁶ e 1969 respectivamente, no limiar do pós-estruturalismo, geraram o barulho e conseguiram a atenção que o tema merecia.

Provavelmente a radicalidade de Barthes, ao comunicar o falecimento do autor, tenha sido a principal responsável por isso. Menos de vinte anos depois, em *Le plaisir du texte*, Barthes já relativizaria bastante o que defendeu no texto “A morte do autor”, mas naquele momento suas posições tinham um tom de manifesto:

Conquanto o império do Autor seja ainda muito forte (muitas vezes a nova crítica só fez consolidá-lo), é senso comum que certos escritores já desde muito tempo tentam desestabilizá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda sua amplitude a necessidade de substituir pela própria linguagem aquele que até então acreditava-se que era seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever, é, através de uma impessoalidade prévia – que não poderíamos confundir em nenhum momento com a objetividade castradora do romancista realista –, alcançar esse ponto onde somente a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, veremos, entregar seu lugar ao leitor).¹⁸⁷

Mais adiante no mesmo ensaio, tratando da multiplicidade de escritas de que o texto realmente se constituiria, Barthes finalmente afirma que essa multiplicidade se reúne em “unidade” no leitor e não no autor, sendo aquele, portanto, o principal responsável pelo texto. Essa posição, claro, gerou adesões e recusas radicais (já lá se vão mais de quarenta anos desde sua primeira publicação) que foram aos poucos contemporizadas. Classicamente considerado um estruturalista, Barthes também ganha uma cadeira intermediária entre os pós-estruturalistas graças a esse texto.

¹⁸⁶ Na verdade, 1967, em inglês, em uma revista americana.

¹⁸⁷ “La mort de l’auteur.” in BARTHES, 1984, pp. 64-65.

Texto que tem um contraponto importante em outro, de um dos nomes desse segundo grupo. “Qu’est-ce qu’un auteur”, de Michel Foucault, foi originalmente uma conferência pronunciada na *Société Française de Philosophie*, e hoje faz parte de seus *Dits et Écrits*.

Foucault, em um texto bem mais longo que o de Barthes, começa reconhecendo na escrita contemporânea uma autorreferência, um “jogo de signos ordenado menos por seu conteúdo significado que pela própria natureza do significante [...], mas vai também sempre além das regras. [...] Na escrita, [...] trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não cessa de desaparecer.”¹⁸⁸

E novamente, *la faute est à Mallarmé*, a culpa é de Mallarmé. Foucault localiza nele, como Barthes, o início do desaparecimento do autor:

O desaparecimento do autor, que desde Mallarmé é um acontecimento que não cessa, se encontra submetido ao bloqueio transcendental. Não há atualmente uma linha divisória importante entre aqueles que acreditam ainda poder pensar as rupturas de hoje na tradição histórico-transcendental do século XIX e aqueles que se esforçam para se libertar definitivamente!¹⁸⁹

Em primeiro lugar, é preciso que se compreenda a referência à ideia de transcendência: Foucault trata de uma mudança de paradigma no que concerne ao olhar sobre o autor que, visto tradicionalmente como o grande “Criador” da obra, dava à noção de escrita “original” um caráter religioso e excessivamente “enigmático” que a modernidade vai corroer.

Se a literatura tradicionalmente estava ligada a uma ideia de imortalidade, a literatura moderna vai estabelecer uma aproximação íntima com a morte, ela teria se dado o direito de matar seu autor, e cita Flaubert, Proust e Kafka. “A marca do escritor não é mais a singularidade de sua ausência; é necessário que ele mantenha o papel do morto no jogo da escrita”¹⁹⁰. Mas Foucault afirma que esse desaparecimento não é completo, e que há noções que o resguardaram, ainda que parcialmente: a noção de obra e a de escrita, porque, por exemplo, “pensar a escrita

¹⁸⁸ FOUCAULT, I, 2001, p. 821.

¹⁸⁹ Idem, ibidem, p. 824.

¹⁹⁰ Idem, ibidem, p. 821.

como ausência, não é lhe dar, repetir aspectos religiosos da tradição e o princípio estético da sobrevida da obra, de sua permanência além da morte e de seu excesso enigmático em relação ao autor?”¹⁹¹ Desse modo, essas noções, podem, devem, portanto, ser igualmente relativizadas, na tentativa de compreender e preencher o espaço livre deixado pelo desaparecimento do autor.

Colocando então em questão o uso do nome “autor” em funções diversas, Foucault chega às cartas:

Uma carta particular, bem pode ter um signatário, ela não tem um autor; um contrato pode bem ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que lemos na rua [...] tem um redator, não um autor. [...] A função de autor é portanto característica do modo de existência, de circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.¹⁹²

Mas e se essa carta for, por exemplo, *sobre* literatura e esse *signatário* for, também, um *autor*, ainda que resguardadas as restrições feitas sobre a autoria e a crítica literária?

Desse ponto de vista, continuar considerando Mallarmé como *autor* das cartas não deixa de representar mais um grau da inclusão dessa correspondência dentro de sua obra, diga-se, literária.

É evidente que o *corpus* de cartas de um “signatário” como Mallarmé pode, em uma determinada perspectiva, ser estudado levando-se em conta sua “autoria”. Foucault, ele próprio, sempre esteve disposto a considerar “práticas discursivas” as mais variadas, e tomando este trabalho como exemplo, o questionamento de autoria da carta privada de Mallarmé pode ser considerado um de nossos questionamentos mais interessantes...

Por exemplo: muito antes de sua afirmação, do alto de seus 23 anos, o “sou agora impessoal, e não mais o Stéphane que conhecestes” da carta a Cazalis, o poeta já tinha uma história interessante relacionada a seu nome.

A família Mallarmé, era uma família burguesa, alguns militares e muitos bons burgueses burocratas pós Revolução Francesa. Assim era

¹⁹¹ FOUCAULT, I, 2001, p. 823.

¹⁹² Idem, ibidem, p. 826.

também seu lado materno, Desmolins, onde havia uma longa linhagem de notários.

Quando o futuro poeta nasce recebe o nome, no registro civil, de Étienne Mallarmé, bem como no registro de batismo. Sua família decide, no entanto, como era algo comum à época, que seu nome de uso comum será Stéphane: versão grega do mesmo nome. Em um *faire part*, uma carta informando o nascimento do neto, Madame Desmolins (nascida Louise Étienne Magnien, chamada de Stéphanie ou Fanny), madrinha do neto (o avô paterno era o padrinho), explica: “a criança usará o nome de Stéphane, e está registrado civilmente sob o nome de Étienne: será batizado com esse nome que é o meu.”¹⁹³

Das cartas que temos de Mallarmé, as que ele assinou com o nome Etienne são aquelas escritas para o Ministro da Instrução Pública, ou seja, as burocráticas e oficiais, como cabia para a situação.

Obviamente esse fato não é especialmente, ou ao menos não é individualmente, significativo para Mallarmé, sendo um hábito social que, inclusive, ainda perdura na França, com certas modificações. Mas é interessante considerarmos que esse hábito familiar, quase caricaturalmente burguês – um nome para o mundo privado e um nome para o mundo público – pode iconizar, a nossos olhos já bastante acostumados à perspectiva psicanalítica, a construção pessoal do poeta, os artifícios do amadurecimento, a profunda reflexão e invenção poética que não se separa de sua personalidade e de sua vida.

Assim, pensando sobre suas cartas e o estatuto delas como parte da “obra”, questionamentos sobre o grau de ficcionalidade das cartas e sua efetiva autoria são interessantes para se pensar a obra e – crítica viciada em relativizações – vice-versa. Como a pluralidade possível que se cria entre o autor de *Um lance de dados*, tão obsessivamente cioso quanto à publicação de seus textos, e o – mesmo – autor das cartas escritas para o Ministro da Instrução Pública, Henri Cazalis, Paul Valéry e M. e Mme. Desmolins ou Geneviève Mallarmé...

Não são apenas as diferenças de registro entre as cartas que podem nos levar a variações identificáveis, consistentes com os variados destinatários: qualquer observação desse tipo seria particularmente desimportante, no caso de Mallarmé, visto que não há quebra nenhuma de expectativa quanto a essas diferenças. A alternância do *vous* ao *tu*, por exemplo, muito significativa quando se trata da língua francesa, é bastante rara e restrita a pouquíssimos interlocutores. O desenvolvimento

¹⁹³ STEINMETZ (1998), p. 21 e p. 485, n. 28.

das cartas, por sua vez, obedece a uma regra básica: quanto mais solene a relação com o destinatário, mais cauteloso, hesitante, formalíssimo e educado é o texto. Uma exceção ao quase barroquismo¹⁹⁴ dessas cartas são as destinadas ao Ministro da Instrução Pública: ali, obviamente, sua intenção maior era a clareza e a eficiência.

As cartas aos amigos, especialmente Cazalis e Lefébure, durante seu período de exílio, frequentemente apresentam contextualizações quiméricas de encontros entre eles, e mesmo metáforas em que seu amigo é uma cegonha melancólica enquanto ele, o autor, é “garça e corvo ao mesmo tempo” : diversões e digressões pessoais, próprias ao espaço da carta e à distância que ela realiza, ao mesmo tempo em que se esforça por fantasiá-la de intimidade e proximidade.

As despedidas são outro elemento importante sobre essas relações. Para Cazalis e Lefébure, a despedida final era muitas vezes sucedida por várias notas, *post scripta* que podem ser lidos quase como aforismas, pensamentos soltos ou profundas conclusões pessoais... como um longo aperto de mão de alguém que não quisesse, naquele momento, a separação. Mas, até por seu caráter variado, podemos ver nas cartas e às vezes principalmente nessas notas finais um “pensamento se pensando”, como ele mesmo disse. As cartas portanto servem de suporte à reflexão. Como comenta Foucault, citando Sêneca...

[...] a missiva, texto por definição destinado a outro, dá lugar também ao exercício pessoal. É que, Sêneca o lembra, quanto escrevemos, lemos o que escrevemos como ouvimos algo quando o dizemos. A carta que enviamos age, pelo próprio gesto da escrita, sobre aquele que a escreve, como age pela leitura e a releitura sobre aquele que a recebe. Nessa dupla função a correspondência está próxima do *hypomnemata*¹⁹⁵, e sua forma é frequentemente muito parecida.¹⁹⁶

Se, portanto, pudermos olhar para as cartas como “notas”, como exercício pessoal, a leitura das cartas pela crítica se faz não só permitida

¹⁹⁴ Considerar, por exemplo, a carta a Catulle Mendès, de 24 abril de 1866, e especialmente a carta à Sarah Whitman, de 31 de julho de 1877.

¹⁹⁵ *Hypomnema*: palavra grega que significa suporte para a memória, lembrete. Foucault normalmente usa essa palavra com o sentido de nota.

¹⁹⁶ “L’écriture de soi.” In: FOUCAULT, 2001, II, p. 1242.

como obrigatória. No caso de Mallarmé, e especialmente em determinado período, essas reflexões se deram de forma evidente, ainda que para tratar muitas vezes do Nada e de sua própria impessoalidade.

Ainda que para gerar alguma forma de silêncio.

3.5 SILÊNCIO: A *MIMESIS*, O MIMO E OS BRANCOS.

Há sempre algum senão em Mallarmé: talvez devamos sempre tratar não só do que ele disse, mas também do que, aparentemente, ele preferiu calar. Os silêncios que aparecem entre seus versos são provavelmente os mesmos, em alguma medida, que as cartas podem significar.

Os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso.¹⁹⁷

O trecho acima pertence ao prefácio do poema “Um lance de dados”. Esse texto talvez seja um dos textos ensaísticos mais generosos de Mallarmé: claro e direto, sua precocidade não permitiu que ele se tornasse imediatamente um manifesto poético moderno. Isso que lemos como um prefácio ao poema hoje é na verdade uma “introdução” à publicação do poema feita na revista *Cosmopolis*, em maio de 1897.

Os “brancos”, importantes para o poema e ainda mais explicados no decorrer do texto (que Mallarmé chamava de *Observation*), são grandes conhecidos do século XX. Da edição corrompida da revista *Cosmopolis*¹⁹⁸, de 1897, à edição em livro do ano seguinte, para as páginas dos livros de poemas de mais de um século depois, esses brancos, vazios na página, não precisam mais se explicar, e tomam seu largo espaço sem tinta, sem pedir a licença que Mallarmé pediu e sem se explicar como ele também o fez:

¹⁹⁷ MALLARMÉ, in CAMPOS, CAMPOS, e PIGNATARI, org. e trad., 1974, p. 151.

¹⁹⁸ A publicação não havia seguido todas as diretrizes do autor para a “exposição” do texto, especialmente no que concerne aos espaços em branco.

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nenhuma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe no texto.¹⁹⁹

O silêncio é significativo, afirmativo, é o espaço que pelo que não diz acaba também por fazê-lo. Como os vazios escuros ou claros de um quadro, como o tempo de silêncio em uma música, como o tempo parado e calado de uma imagem em *frames* cinematográficos que se repetem, alguns, congelando uma imagem: parte do dizer de uma época. Ou, como queria Blanchot, grunhir e silêncio: “Nem ler, nem escrever, nem falar, não é o mutismo, é talvez o murmúrio inaudito: grunhido e silêncio.”²⁰⁰

Aceitando então esse silêncio não só como descoberta ou imposição estética, mas como necessidade, única saída e possibilidade para um dizer que não se faz de outra forma, vamos tentar voltar a um ponto em que possamos analisá-lo criticamente. Dando alguns passos para trás, pode-se levantar um exemplo dessa história crítico-literária que nos faz hoje incorporar tão naturalmente o que, a princípio, se apresenta como o contrário etimológico da *poiesis*, o contrário aparente do criar, do fazer. Vários autores já se interessaram pelo do assunto, e, entre eles, Mallarmé é sempre um nome lembrado como exemplo.

Considerando o conceito clássico de representação como alicerce da criação literária, seria difícil dizer o que o silêncio representa, o que o silêncio *imita*.

Ao determinar a representação, o conceito de *mimesis* em Aristóteles se fez a sustentação e a própria definição do processo criativo, mas está envolto em uma série de regras e adequações, que foram especialmente estendidas pelos europeus que as redescobriram a partir da Renascença. Essas injunções se especificaram e desdobraram em diversas outras especialmente em torno dos setecentos, aproximando as determinações de uma retórica clássica de todos os processos de

¹⁹⁹ MALLARMÉ, in CAMPOS, CAMPOS, e PIGNATARI, org. e trad., 1974, p. 151.

²⁰⁰ BLANCHOT, 2006, pp. 154-155.

elaboração de discurso, das regras de comportamento à arte propriamente dita. A considerada e louvada elegância clássica é o ideal a ser buscado. Elementos dessa poética clássica, a *inventio*, que trata da escolha do assunto, a *dispositio*, que se refere à organização de suas partes, e a *elocutio*, que dá ao discurso os ornamentos que lhe convêm, foram responsáveis pela leitura crítica dos clássicos e pela criação de uma série de obras que se forjaram a si próprias como resposta a (e continuação de) esse referencial²⁰¹. É esse o ambiente crítico e literário que os românticos vão enfrentar.

A poética clássica determinou os gêneros e a qualidade dos poemas através da invenção primeira de suas fábulas. A adequação entre o assunto, o *quid* do texto, sua forma, é um dos principais critérios para a avaliação da qualidade do texto. Essa poética normativa e prescritiva pressupõe também seu caráter de repetição, pois há obras a serem seguidas bem como parâmetros de qualidade. Fundamentalmente, as “melhores” obras já teriam demonstrado os “melhores” assuntos a serem escolhidos e as “melhores” formas de se tratar deles.

Mas a geração romântica reagiu a isso.

Já se iam séculos de um admirado processo de leitura e releitura de um panteão de autores que deveriam representar não só a literatura mas também o homem em sua melhor forma, uma ontologia da virtude ou, no máximo, uma crítica clara a sua ausência. No final do século XVIII, entretanto, uma geração jovem e bem formada, leitora de todos esses clássicos, não enxerga mais em si mesma a possibilidade – e a vontade – *desse* homem, *desses* modelos. A própria concepção de certas virtudes parecia se modificar, na mesma medida em que outros valores tomavam seu lugar.

Fosse só isso a marca já seria profunda, mas trincou-se também, e para sempre, a harmonia clássica, o equilíbrio determinado entre os assuntos e suas formas e gêneros. O romance, ao arrebatá-lo para si todas as possibilidades, arrebatou também todas as discórdias e então, dirá o crítico ainda preso ao modelo de Homero, ao invés de elevar o homem, de buscar os mais altos e olímpicos padrões, rebaixa o homem ao nível das coisas, quaisquer que sejam, de que venha a tratar. Dirá um deles: “l’homme s’est pétrifié”²⁰², “o homem petrificou-se”: pedra e silêncio.

Em *La parole muette*, Jacques Rancière trata do que talvez possamos considerar o primeiro momento em que o silêncio, talvez até

²⁰¹ Considerar RANCIÈRE, 1998, pp. 15-52.

²⁰² BLANCHOT, op. cit.

mesmo por falta de outra opção descritiva, tomou conta das explicações da crítica. Chocada com o que lia, a crítica, começando ali a encenar mais uma das batalhas entre antigos e modernos, percebe a voz narrativa do novo gênero, seu apagamento lento na voz de um sem número de personagens, a temática livre e ousada – camponesas falam como princesas mas às vezes também princesas falam como camponesas – e protagonistas que não se parecem em nada com o que até então se denominava herói...

O exemplo que Rancière oferece é o de uma crítica de Gustave Planche²⁰³ ao *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. Referindo-se ao fato de a catedral do romance transformar-se de mero espaço central em personagem principal, os anjos e as gárgulas de pedra serem animados até a possibilidade da palavra. Planche, entre adjetivos dedicados à obras tais como “singular” e “monstruosa”, afirma num primeiro momento que poderíamos pensar que a obra promovia ali um alargamento da possibilidade do pensamento... para concluir que na verdade ela o petrifica.

Rancière parte desse ponto para tratar da fundamental inversão da organização retórica que o romantismo propõe, da ruptura com as regras formais das *Belles-Lettres*, até mais que com seu próprio espírito. Quando a frase anima a pedra, a *elocutio*, que estava até então, segundo a retórica clássica, submetida à *inventio*, rebela-se e toma seu lugar. Originalmente a elocução dava ao texto, aos personagens, uma voz que lhes fosse conveniente, adequada a “caráter e circunstância”. Essa inversão – e essa é uma percepção já do próprio Gustave Planche, ou seja, de 1838 – é uma revolução hierárquica.

Para Gustave Planche, a partir desse momento a “parte intelectual” da linguagem como que perde, cede, seu espaço e seu poder para uma, a partir de então, onipotência da linguagem, da “parte material” da linguagem: “as palavras com seu poder sonoro e imaginado”. A ideia deve ter soado estranha, naquele momento, mas hoje sabemos de sua perspicácia. O que Planche parece dizer é que ao dar a palavra à pedra o romance acaba por subordinar a ela também o homem. Isso se faz no próprio discurso, que se simplifica: o vocabulário domina a sintaxe. Mais variado, mas mais simples e menos inteligente, diz ele.

A poesia, reduzida à pura descrição, necessita sobretudo de sinônimos, de epítetos; precisa de fra-

²⁰³ Crítico literário, amigo de Alfred de Vigny, publicava especialmente na *Revue des deux mondes*.

ses exuberantes, cuja ramagem seja impenetrável; preocupada com mil detalhes que encontra em seu caminho, animada pelo desejo de representar tudo o que percebe, como teria tempo para procurar as linhas principais de uma ideia, de desenhá-las claramente? O vocabulário se oferece a ela com riquezas inesgotáveis; ainda que ela queira pintar, ele está sempre lá para responder a seu chamado. É portanto a ele, somente a ele, que ela se dirige em todas as ocasiões: ela encontra no vocabulário as palavras que traduzem todos os caprichos da luz, todas as formas dos corpos, todas as nuances, todos os clarões, todas as sombras. Acostumada pela condescendência e docilidade do vocabulário, ela chega logo a crer que a língua está inteira nas palavras; e, no dia em que tem necessidade de exprimir uma ideia estranha ao mundo visível, no dia em que quer falar à inteligência sobre a própria inteligência, ela percebe, mas muito tarde, que o vocabulário reduzido a seus únicos recursos não é suficiente para realizar essa tarefa. Ela chama em seu socorro a sintaxe que tinha desdenhado por tanto tempo; mas esta aliada tão injustamente esquecida se recusa a responder, e a poesia balbucia ao invés de falar.²⁰⁴

A poesia que balbucia seria, assim, a primeira representação desse silêncio moderno. Ora, não é difícil entender Gustave Planche. Segundo seu ponto de vista, o romantismo faz a *inventio* (a invenção, no limite: o saber) ser desconsiderada em favor da *elocutio* (do dizer, do como dizer). Entre outras coisas isso também seria o equivalente de, do ponto de vista clássico, dar à materialidade da linguagem aquilo que era até então próprio do homem, ou melhor, aquilo que homem pensava *sobre* e desejava *para si* próprio.

Claro que o que nos interessa aqui é essa representação do balbucio. *Bégayer*, disse Planche. Balbuciar, gaguejar, hesitar: lá vamos nós com nosso vocabulário variado. Evidentemente não precisamos concordar com o crítico, mas temos que reconhecer que suas observações são perspicazes e, se olharmos com atenção para a poesia moderna, veremos, também sem precisar chegar às mesmas conclusões, que a paleta variada

²⁰⁴ PLANCHE, 1838.

do vocabulário de fato ocupa um espaço considerável, senão a maior parte dele. As variadas nomações redutoras, as enumerações, os epítetos, as adjetivações, os trocadilhos, muitas vezes a conversão/redução de ideias, adjetivos e verbos a substantivos, cobram do leitor dessa poesia a criação, a elaboração, de uma sintaxe que a acolha, uma sintaxe que não está no texto mas, diríamos, no processo de leitura e construção de sentidos. Se tanto. O modo de pensar literário moderno talvez já se faça também sem esses mecanismos, sendo que se encontramos uma sintaxe “elaborada” e ornamentada em algum texto poderíamos correr o risco de simplesmente reclamar do cheiro de mofo da retórica.

E há uma radicalização nesse “novo” método durante o século XX: da queixa sobre o balbucio à defesa do silêncio. Mais um citação de Blanchot, de seu *L'écriture du desastre*, de 1980: “Nem ler, nem escrever, nem falar, é entretanto por aí que escapamos do já dito, do Saber, à convenção, entrando no espaço desconhecido, espaço de angústia... Generosidade do desastre. [...] O dom de escrever é precisamente o que recusa a escrita.”²⁰⁵ Ao demonstrar que é na escritura que se lida com a sobrepujante realidade da vida e da morte, Blanchot acaba por aproximá-la do silêncio, por afirmá-la como tal. Única possibilidade. Desastre.

Tendo Mallarmé como paradigma, Blanchot já havia encontrado um predecessor interessante para ele, cerca de trinta anos antes, em *Le livre à venir*: Joseph Joubert (1754-1824) foi ministro da educação de Napoleão. Deixou em suas *Pensées*, em seus *Carnets*, em sua correspondência, reflexões interessantes sobre o próprio processo de escrita e as possibilidades da linguagem. Nunca escreveu, de fato, um livro. Até fez planos e planos, mas o que mais fez foi falar sobre isso. Joubert parecia exigir demais das ideias, de sua produção, de sua linguagem, afirmando, já no início da velhice, que por não ter encontrado nada melhor que o vazio resolveu deixar o espaço vago... É claro que é especialmente desse *espace vacant* que Blanchot vai fazer render não só a aproximação com Mallarmé mas toda uma ideia de perfeição pretendida – alcançada? – pelo não-dito, pelo vago, pelo silêncio. A rarefação da obra poética de Mallarmé e especialmente seu *Livro* jamais terminado – ou jamais escrito efetivamente mas longamente pensado, comentado, organizado – sustentam a comparação de Blanchot. O pensador e o poeta, ambos, realizam sua obra na medida em que falam dela, e embora jamais a terminem, nós a olhamos como algo concreto pela sua existência cismática...

²⁰⁵ BLANCHOT, op. cit., p. 154.

Assim, vemos que o crítico estava lidando com a perspectiva do silêncio na obra de Mallarmé de forma bastante ampla. Há o silêncio dos brancos da página, da linguagem que hesita em balbucio, e o silêncio da obra não escrita. E há também, em alguma medida, o silêncio do dito e do não dito em quase três mil cartas.

A noção do inacabado, da obra planejada e não realizada de Mallarmé, poderia existir nos relatos dos amigos participantes dos *Mardis* e nas notas dos manuscritos que sobreviveram, mas é sua constante menção nas cartas que fixou o registro do “ainda-não-feito”, da obra que queria ser o universo, da obra de trinta anos de trabalho, velada e desejada. Ele escreveu em seu bilhete derradeiro, em que pedia para que tudo fosse destruído: “creiam que isso devia ser muito bonito”²⁰⁶.

Sem querer aqui estender uma espécie de resenha da obra de Blanchot, *La part du feu* não pode ser deixada de lado. No último ensaio do livro, “A literatura e o direito à morte”, o silêncio será novamente evocado: ainda é a luta entre a palavra, a não-palavra e a coisa que interessa ao crítico, o nomear e o que isso decreta de ausência. Na separação entre as coisas e as palavras jaz um silêncio de morte: a evidência de que da coisa pode ser retirado algo que ainda possua sentido, a palavra que a denomina, dá à coisa a evidência de sua possibilidade de fim, de separação da vida e, portanto, de morte.

O ser primitivo sabe que a posse das palavras lhe dá o domínio das coisas, mas entre as palavras e o mundo as relações são para ele tão completas que o manejo da linguagem permanece tão difícil e arriscado quanto os contatos entre os seres; o nome não saiu da coisa, ele é o seu dentro, posto perigosamente às claras e, contudo, sendo ainda a intimidade oculta da coisa; portanto, esta ainda não está nomeada. [...] Digo: essa mulher. Hölderlin, Mallarmé e, em geral, todos aqueles cuja poesia tem como tema a essência da poesia viram no ato de nomear uma maravilha inquietante. A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único

²⁰⁶ Carta à Marie e Geneviève, de 8 set 1898.

fato que ele não é. [...] Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída sua existência e sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resolvida a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem.²⁰⁷

Assim, podemos também olhar para as hesitações e os espaços em branco do poema, assim como para o livro não escrito, de Joubert ou Mallarmé, como a percepção do poeta sobre essa morte, e de alguma maneira sua representação? “O silêncio agora estaria, antes de qualquer coisa, no intencional desaparecimento elocutório do poeta”, como afirma Mallarmé em seu “Crise de vers”?

Roland Barthes, entretanto, parece ter considerado ainda uma outra via possível. O grau zero da escritura seria para ele o reencontro da literatura com a instrumentalidade defendida pela arte clássica: uma saída para a arte moderna, ou o que a faria realmente significativa para o nosso tempo. Mas esse grau zero, o neutro entre “os gritos e os julgamentos”, o discurso como que jornalístico que pretensamente seria privado de, completamente, qualquer ornamento, representaria por sua vez também uma ausência. Sem refúgio, completamente exposto, esse texto não tem nenhum segredo. Barthes – em “L’écriture et le silence”, de *Le degré zéro de l’écriture* – nos dá como exemplo *L’étranger*, de Albert Camus, romance onde encontraríamos esse modo negativo em que os “caracteres sociais ou míticos de uma linguagem se abolem em proveito de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento guarda assim toda sua responsabilidade, sem se recobrir de um engajamento acessório da forma em uma História que não lhe pertence.”²⁰⁸

²⁰⁷ BLANCHOT, 1949, pp. 312-313.

²⁰⁸ BARTHES, 1972, p. 60.

Na opinião de Barthes esse seria um modo alternativo ao encontrado por Mallarmé, por Rimbaud, por Valéry. Nesse texto, a preocupação do crítico parece ser a de defender algum grau de compreensibilidade e acessibilidade comum ao texto, pois ao resistir à expressão, à palavra social – *la parole sociale* – essa literatura estaria minando a própria linguagem literária.

Ainda que dando crédito a Blanchot por essa percepção, Barthes se refere à “agrafia tipográfica” do poeta como uma arte que apresenta a “estrutura do suicídio”: essa palavra dissociada da linguagem comum é “irresponsável” pelos seus contextos possíveis. Afirmando-se como silêncio, essa literatura chega às portas, diz Barthes, da Terra Prometida, ou seja, de um mundo sem literatura cujo testemunho seria ainda, entretanto, oferecido pelo poeta: “Essa linguagem mallarmeana é Orfeu que só pode salvar o que ama renunciando a isso, e ainda assim se volta um pouco...”²⁰⁹.

Mallarmé, como um Hamlet da escrita, exprime bem o momento frágil da História em que a linguagem literária só se sustenta para cantar melhor sua necessidade de morrer. A agrafia tipográfica de Mallarmé quer criar em torno das palavras rarefeitas uma zona vazia na qual a fala [*parole*], liberada de suas harmonias sociais e culpáveis, felizmente não ressoa mais. O vocábulo, dissociado da gangue dos clichês habituais, das reflexões técnicas do escritor, é agora plenamente irresponsável por todos os contextos possíveis; ele se aproxima de um ato breve, singular, cuja opacidade afirma uma solidão, portanto uma inocência.²¹⁰

E levanta ainda outro detalhe importante: “Fugindo, sempre adiante, de uma sintaxe da desordem, a desintegração da linguagem só pode conduzir a um silêncio da escrita.”²¹¹ Essa é uma afirmação clara em Barthes que pode ser, ao menos em alguma medida, relativizada. Tem-se a impressão de que, entre Blanchot e Barthes, a diferença está entre perspectivas que se aproximam de uma “literatura do desastre” e de “literatura nenhuma”, respectivamente.

²⁰⁹ BARTHES, 1972, p. 59.

²¹⁰ Idem, ibidem.

²¹¹ Idem, ibidem, p. 58.

Vale aqui um aparte sobre Barthes. Defensor das vanguardas e um crítico de vanguarda, ele próprio, Barthes, juntamente com Blanchot e Foucault, foi dos principais responsáveis por uma revitalização crítica de Mallarmé, definindo-o não só como uma das principais vozes modernas, mas encontrando em sua obra – como ainda veremos neste trabalho – os detalhes da mudança de paradigma que ele representava para a arte do século XX. As constatações que faz sobre Mallarmé em *Le degré zéro de l'écriture* fazem parte portanto disso, ainda que revelem os “perigos” que essa literatura pode gerar.²¹²

Mas voltemos a Mallarmé, para “defendê-lo” ou não. Há um depoimento seu muito interessante que trata justamente da relação estabelecida com a sintaxe em sua obra. Em outubro de 1895, em Valvins, Mallarmé concede uma entrevista a um jornalista de *Le Figaro*. O texto sairá publicado no jornal no ano seguinte, acompanhado de outras entrevistas. Mais um ano depois, o jornalista o publica em livro sob o título *Villégiatures d'artistes*. Trata-se de um texto curtíssimo, mas que pode ser considerado bastante importante, pois nele o autor faz considerações sobre sua própria linguagem poética:

Há em Versalhes lambris com ornamentos vegetais, lindos de chorar; conchas, arabescos, curvas, motivos retomados – assim me parece a frase que jogo de início sobre o papel em um desenho sumário, que reviso em seguida, que depuro, reduzo, sintetizo... e, se obedecemos ao convite desse grande espaço branco deixado deliberadamente no alto da página *como se para separar de todo o já lido em outro lugar*, se chegamos com uma alma virgem, nova, percebemos então que sou profunda e escrupulosamente um sintaticista, que minha escrita é desprovida de obscuridade, que minha frase é o que ela deve ser – e *ser para sempre*, pois foi feita assim para ser impressa, o que significa investir-se de *uma forma definitiva... sagrada*.²¹³

E o que dizer disso? Mallarmé sintaticista... Os que acusavam Mallarmé de incompreensível e obscuro certamente ririam dessa afirma-

²¹² Alguns anos mais tarde, já em 1971, Barthes declararia que se situava na “retaguarda da vanguarda”, pois “pertencer à vanguarda é saber o que está morto; estar na retaguarda é amá-lo ainda”. Apud COMPAGNON, 2005, p. 13.

²¹³ GUILLEMOT, 1896, p. 216.

ção. Os irmãos Campos gostavam muito desse texto e Haroldo o citou em seus comentários a “Um lance de dados”²¹⁴. A “limpeza” que Mallarmé fazia em seus textos era absolutamente radical, a depuração chegava às vezes muito perto do esvaziamento. Alguns de seus críticos se dividiram entre os que pretenderam “explicar” a obra e os que encontraram nela funcionamentos e sentidos internos autossustentáveis... Mas o próprio poeta parece, a sua maneira, explicar: “reduzo, sintetizo...” Aceitando esse fato, podemos descobrir que a ideia de “redução” do autor é que pode ser finalmente discutida, pois o que ele faz é retirar muitas vezes quase todos os alicerces da frase, ou do verso, e de forma, diriam alguns... aleatória? Certamente não. Mas certamente com critérios arbitrados para cada caso. Critérios às vezes estritamente formais, como a recusa à repetição de certas letras (no começo ou fim de algumas palavras) no mesmo verso, podem eliminar algumas partes da construção da obra²¹⁵. Preposições, conjunções são os articuladores virtualmente mais descartáveis, mas a não repetição de substantivos e o raro uso, por exemplo, de pronomes, em frases e versos sucessivos tornam a leitura de seus textos uma experiência bastante lenta e muitas vezes de resultados incertos, se quisermos exigir exatidão e pertinência – ou virtualmente mais ricos. Finalmente, o que descobrimos é que, se reconstituirmos, sozinhos, as partes da “frase” com o pouco que o texto nos dá, ou não nos dá, veremos que, sim, a sintaxe se mantém: há sempre uma surpresa resgatável da dificuldade imposta por Mallarmé.

Considere-se, contudo, que a frase tradicional francesa “não suporta” a ausência sintática de sujeito, e tende à expressão reiterada dessa categoria em todas as ocorrências possíveis (do ponto de vista mais estrito, para cada ocorrência verbal temos um sujeito explícito), o que torna esses procedimentos ainda mais ousados e obscuros, portanto, para os puristas: Mallarmé não elimina o sujeito, ele por vezes o distancia, mais que o comum, de seus verbos. Ao mesmo tempo, o fato de haver concordâncias de número e pessoa nos verbos, e também de gênero em alguns compostos (nos participios), além das concordâncias de adjetivo, torna as vinculações entre as partes da frase mais recuperáveis. Supondo um processo paralelo em língua inglesa, o resultado poderia ser um enfileirar de vocábulos de ambiguidades morfológicas, no limite, irresolvíveis.

²¹⁴ MALLARMÉ, in CAMPOS, CAMPOS, e PIGNATARI, org. e trad., 1974,120.

²¹⁵ GUILLEMOT, op. cit.

De qualquer modo, lembre-se sempre: as marcas morfológicas, em sua maioria quase absoluta, são identificáveis apenas na língua escrita. Oralmente, são pouquíssimas as reconhecíveis. Mallarmé chega aqui, então, a sua poesia mais gráfica.

“*Nomear* um objeto, é suprimir três quartos do prazer do poema que é obtido ao adivinhar-se pouco a pouco: *sugeri-lo*, esse é o sonho. [...] ...evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e tirar dele um estado de alma, por uma série de decifrações.”²¹⁶ Essa é a principal ideia de “representação” do poeta, oferecida em depoimento. Evocar, não nomear. Evocar, mas não oferecer inteiro. Evocar – negar, em alguma medida. Nada, ou quase nada, e silêncio.

O paradoxo que se cria entre a poesia que se faz do “não-dizer”, a *poiesis* e o nada (o princípio, antes da criação, antes dos nomes... o que havia era o caos), é a crença – e, no limite, o desejo – do poeta, de que a linguagem, ainda assim, pode sustentar uma possibilidade: um verso, ao menos. De certa forma, se essa é uma representação possível, há uma imagem falsa, ou, sob outro viés, uma dupla ilusão, traição, no verso que não nomeia e quer dizer, na linguagem que diz sem nomear. Evocar é criar o silêncio. Evocar é dizer o silêncio.

Mas como chegar a isso, como compreender essa possibilidade de representação a partir da *mimesis* clássica? Derrida retrança longamente esse caminho em “La double séance”, capítulo de *La dissémination*”, partindo de um trecho de Filebo, de Platão, e “Mimique”, capítulo de *Divagations*, de Mallarmé.

Tratando da relação entre literatura e verdade, de como o “imitante” pode ser mais real que o “imitado”... essa seria, para Derrida, uma disposição que a história e a crítica de arte estabeleceram para a poesia: “[a arte] pode criar, produzir obras que valem mais que aquilo que imitam.”²¹⁷ O texto “Mimique”, foi escrito por Mallarmé após a leitura do drama *Pierrot assassin de sa femme*, de seu primo Paul Margueritte. Nesse texto, as observações do poeta sobre “o solilóquio mudo” e o “fantasma branco como uma página ainda não escrita”²¹⁸, conduzem algumas das questões levantadas por Derrida, ligando a mímica comentada ao conceito de *mimesis*.

²¹⁶ MALLARMÉ, *OC*, v. 2, 2003, p. 700.

²¹⁷ DERRIDA, 2006, p. 236.

²¹⁸ MALLARMÉ, 2010, p. 129.

Mallarmé escreve seu texto a partir de um livreto da peça... um mimodrama²¹⁹. Um livreto, portanto, que indica aquilo que será representado, “dito” mas não articulado. Uma longa rubrica. Como resgatar, do solilóquio mudo, a ficção ali performada? “Tal [assim] opera o Mímico, cujo jogo se limita a uma alusão perpétua sem quebrar o espelho: ele instala, assim, um meio, puro, de ficção.”²²⁰

E chegamos, de novo, à sintaxe. O uso dos “brancos” no poema, como em “Um lance de dados” e como, virtualmente, no *Livre*, vai muito além do recurso gráfico. O lugar – ou o não-lugar²²¹ – é o sentido de oposição ao não-branco. Assim como o silêncio. Os brancos são assim os articuladores, a sintaxe que pode sustentar, efetivar o sentido do que é invocado, realizar o resultado buscado por ela. Ainda: entre a *coisa* e o *efeito* da coisa há uma relação que não é de consequência, mas de validação, equalização, substituição... o efeito não não sucede a coisa, ele *é* a coisa.

Mallarmé mantém assim a estrutura diferencial da mímica ou da *mimesis*, mas sem a interpretação platônica ou metafísica, que implica que em algum lugar o ser de um *étant* [talvez se possa traduzir por “o existir”, “o estar”] seja imitado. Mallarmé mantém até (se mantém em) a estrutura do *fantasma*, tal como a definiu Platão: simulacro como cópia da cópia. Salvo que não há mais modelo, quer dizer que não há mais cópia e que esta estrutura (que compreende também o texto de Platão, aí incluindo a saída que ele tenta) não se refere mais a uma ontologia, nem a uma dialética.²²²

É preciso levar em conta que esses processos radicais de Mallarmé estão pulverizados ao longo de sua obra – e de sua vida – como descobertas e experiências graduais. Já mencionamos mais de uma vez como as revisões dos poemas, a cada nova publicação, mostram esse trajeto. O

²¹⁹ Apenas para que a relação não se perca... Consideremos a percepção moderna no uso do “mimo” repetida por Beckett, décadas mais tarde, e a linguagem de silêncio que o autor irlandês escolheu para o seu *Act without words*...

²²⁰ MALLARMÉ, 2010, p. 130.

²²¹ “Não-lugar” é, etimologicamente, o significado de “utopia”.

²²² DERRIDA, op. cit., p. 255.

próprio texto “Mimique” (como toda sua ensaística) tem mais de uma versão. O *Livre*, ou os poucos esboços do manuscrito que restou dele, é lembrado por Derrida como o possível ápice desse processo; mas, mais concretamente, a melhor das referências para exemplificar essas questões é certamente o poema “Um lance de dados”.

As diversas “frases” do poema, distribuídas em fontes, tamanhos e intensidade de traços diferentes, são recuperáveis em sua quase integridade sintática²²³, mas sua apresentação, alternada e criteriosamente embaralhada – com critérios que incluem também a estética concreta, visual do poema – transforma essas frases em uma constelação de aparente confusão sintática e semântica que cobra do leitor um exercício de leitura poética, linguística, visual e de paciência para que chegue a algum resultado. O não cumprimento de qualquer dessas exigências compromete o poema. Do “descumprimento” de partes do “contrato”, pode sobrar apenas obscuridade, incoerência e recusa.

Além das particularidades do texto, suas famosas lacunas, os espaços em branco, como parte integrante do poema, são ainda outra exigência peculiar para a época: a identificação desses vazios com a ideia de silêncio em Mallarmé, é, claro, uma já bastante aproveitada oportunidade crítica.

“Um lance de dados” talvez seja mesmo o melhor dos exemplos das ousadias linguístico-poéticas do autor, mas sua ensaística (e aqui incluem-se alguns momentos das cartas) também exercitou, estilisticamente, muitos desses mesmos recursos. Levando em conta seu tema e sua linguagem, um dos capítulos do *Divagações*, “Crise de vers”, revela o poeta de certa forma “comentando” o momento poético de seu tempo, ou como ele percebia, através de sua própria poética, a crise sua contemporânea. Para nossos fins, aqui, trataremos principalmente do tema do ensaio: “A literatura aqui sofre uma esquisita crise, fundamental”²²⁴.

Esse texto, “Crise de vers”, foi escrito paralelamente a suas “crises de nerfs” e tornou-se um de seus textos mais famosos – e herméticos, dizem os críticos. Trata-se, na verdade, de uma reunião de fragmentos já publicados ou pelo menos apresentados por Mallarmé em mais de uma situação: prefácios, artigos, incluindo também as conferências feitas por ele em Cambridge e Oxford. Crise de nervos, crise de verso.

A forma do poema é o primeiro “problema” discutido no ensaio. Sem negar a importância da tradição, Mallarmé parece enxergar no

²²³ Considere-se o apêndice “La syntaxe du coup de dés”, in DAVIES, 1992.

²²⁴ MALLARMÉ, 2010, p. 157.

amor às rimas e às métricas perfeitas o que se poderia reconhecer, naquele momento, como sendo a natureza essencial da poesia francesa. Victor Hugo é o grande e ainda recente referencial por ter encarnado, praticamente sozinho, a literatura de uma época, deixando o silêncio longe... Razões bem diferentes das de Gustave Planche o levam a essa afirmação, mas elas atravessam as mesmas questões: Mallarmé considera que a poesia de Victor Hugo era o parâmetro da eloquência e do estilo e do ritmo da poesia, e de tal forma aplicara nisso seu vigor que o Verso esperou que o gigante se fosse para “romper-se”. E o momento de transição dependeria então de Verlaine, um poeta que Mallarmé também admirava. Fluidas e “primitivas soletrações”, diz ele dos versos do companheiro de Rimbaud.

Entretanto, aquele momento era de crise, dizia o poeta. Embora reconheça que a ele próprio quiseram entregar a batuta que mudaria o ritmo das coisas, Mallarmé declina e diz apenas “interessar-se” pelo assunto, descrevendo de longe, representando criticamente o que foram também seus modos reservados socialmente.

Mas qual é a crise? No lugar do verso tradicional, o verso livre. E por aí se vai toda a força e a História da poesia francesa e, diz o poeta, é “notável” o fato de que “pela primeira vez, no curso da história literária de povo algum, [...] qualquer um com seu jogo e ouvido individuais pode compor um instrumento, desde que sobre, roce ou bata com ciência”²²⁵... Qual a força da afirmação ou da ironia que nossos olhos veem nesse adjetivo “notável”? O poeta, no entanto, não parece contar, ao menos aí, com a ambiguidade. Afirma que na mudança, no ganho de liberdade, não houve perdas. “... a flauta e a viola de cada um.” A “prosódia de cada um”, afirmará mais tarde.

As línguas, visto que imperfeitas, desprovidas de acessórios, dos ornamentos tradicionais do verso, encontrariam materialmente a “verdade”. O verso representaria um efeito compensador, um complemento superior a essas línguas.

Mas o verso clássico tinha alguns recursos, insuficientes para o presente. Outros são agora necessários: “Que uma média compreensão de palavras, sob a compreensão do olhar, se arranje em traços definitivos, com o que o silêncio.”²²⁶

Se a crise está no tratamento dado ao verso, aí também está a novidade. Alusão e sugestão no lugar da descrição ou evocação; liberar o

²²⁵ MALLARMÉ, 2010. p. 161.

²²⁶ Idem, *ibidem*, p. 162.

verso, “fazer dessa dispersão mesma o espírito”. O poeta, aparentemente, vai procurando dar sua descrição da linguagem da poesia atual – ou da que deveria haver: um distanciamento da realidade, uma anulação do que para Barthes era o uso social, do que para Rancière era sua representatividade, do que nós, no limite, poderíamos chamar de sua comunicabilidade. Uma implosão semântica? Seja qual for a *parole* do poema, o efeito é, portanto, próximo do ou o próprio silêncio.

Assim, “a obra pura implica a desapareição elocutória do poeta...”²²⁷.

E aqui, o acaso. Às próprias palavras o poeta pretende dar a iniciativa, a elas cabe o choque, o acaso, os “reflexos recíprocos”, que substituiriam a elocução tradicional do verso ou, se quisermos, a própria sintaxe. Um lance de dados pode jamais abolir o acaso, mas pode abolir a sintaxe, pode fazer desaparecer a elocução do poeta.

Não encontramos aqui as afirmações de Gustave Planche? Se em 1838 o temor, para o crítico, era a petrificação da voz humana, era a voz dada às pedras, 59 anos mais tarde um crítico e poeta defende a anulação completa dessa voz. Para Blanchot, sem fazer disso uma avaliação de valor, Mallarmé é o assassino da linguagem.

Já ao final do texto, o poeta cita “o seu tempo” falando do desejo de separar o “double état de la parole”, “o duplo estado da fala”. No início do texto Mallarmé havia afirmado que a escrita – a escrita de poesia – precisava criar para si os recursos que a fala já possui, mas aqui a ideia é mais abstrata. A palavra, em seu estado bruto e imediato (de uso “comercial”, como o texto já afirmara em outro momento) deveria ser separada de seu estado essencial (o contrário do uso comercial, o canto), esse, portanto, o estado específico a ser buscado para a palavra poética.

O estado essencial é o que, para usar o exemplo do poeta, faz do uso da palavra “flor” em um poema, muito além de seus contornos fonético-linguísticos ou de suas compreensões de cálice, uma ausência em qualquer buquê. Ausência, silêncio.

Digo: uma flor! e, fora do oblívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se

²²⁷ MALLARMÉ, 2010. p. 164.

levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos
 buquês.²²⁸

Chegamos a um ponto em que talvez seja possível então afirmar que a descoberta precoce do Nada, a consequente despersonalização, e a convicção que gerou um trabalho contínuo sobre essas conquistas, “desembocam” nos silêncios de “Um lance de dados”.

Sam Slote, em seu livro *The silence in progress of Dante, Mallarmé, and Joyce*, afirma que “Um lance de dados” ou realiza as promessas criticamente elaboradas para o *Livro*, ou sua sintaxe exercita e encena, em ausência e silêncio, aquilo a que o *Livro* nunca chegaria. Para esse autor, seguindo Derrida, a frase de Mallarmé “Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz”²²⁹ é o “credo mallarmaico, e que é sintaticamente que ele se efetua”²³⁰.

E, sabemos, o silêncio não se resumiu à obra de Mallarmé. Coerente com as questões da modernidade, criação e identidade artística, o silêncio está na música de John Cage e de Morton Feldman, nos raros mas existentes vazios de um Jackson Pollock, assim como nas grandes e calmas cores de Mark Rothko. Mas também está no reino das palavras. Como o barco de um naufrágio de *Um lance de dados* nasce do fundo de um abismo, e dele toma a sua forma; como o nada do abismo dá ao poema a envergadura do barco; o silêncio parece também poder dar ao poema o seu corpo, o seu ritmo e seu sentido. “Certamente, minha linguagem não mata ninguém”²³¹, afirma Blanchot, tentando desesperadamente entender e exprimir como tanto o silêncio quanto a palavra guardam a vida da literatura e a sua e a nossa própria morte.

Essa é a principal sintaxe mallarmaica.

“Nada terá tido lugar, senão o lugar. Exceto talvez uma constelação.”²³²

²²⁸ “Crise de verso”. in: MALLARMÉ, 2010, p. 167.

²²⁹ Carta a Cazalis, 30 de outubro de 1864.

²³⁰ SLOTE, 1999, p. 78.

²³¹ Blanchot- a parte do fogo, p. 311

²³² MALLARMÉ, 1974, pp. 170-173.

4 TRADUÇÃO

4.1 MALLARMÉ TRADUTOR

O Stéphane Mallarmé tradutor nasce praticamente ao mesmo tempo que o poeta. Em sua pequena autobiografia, em carta a Verlaine, o autor afirma ter começado a aprender o inglês apenas para melhor ler Poe²³³. Jean-Pierre Richard, em *L'univers imaginaire de Mallarmé*, e Derrida, citando-o em *Disséminations*, chamam a atenção para o quanto a língua poética de Mallarmé é como que “vertida”, alterada e mesmo concebida, juntamente com sua reflexão sobre a língua inglesa. Ambos chamam a atenção para o pensamento sobre a linguagem e sobre as línguas exposto no texto “Les mots anglais”, onde os caracteres ambíguos – os duplos saxões e latinos da língua inglesa – parecem inspirar as dissecações e disseminações lexicais e sintáticas que Mallarmé produzirá em sua própria obra.

Suas primeiras versões de poemas do autor americano são de 1860, quando ele contava com 20 anos, e desse ponto até a primeira tradução de “The Raven”, são 15 anos. A publicação de todos os poemas traduzidos custará ainda mais 14 anos. Foi o trabalho de tradução de toda uma vida.

Em razão de alguns pedidos ou agrados a amigos, ele também traduziu algumas outras coisas: Tennyson, William Bonaparte-Wyse, James A. M. Whistler. Um conto infantil de C. W. Elphinstone Hope, *L'étoile des fées*, encomendado pelo editor Charpentier e publicado no início de 1881. Os *Contes Indiens*, que são na verdade uma versão, reduzida e algo melhorada, da tradução clássica de Eugène Burnof e Philippe-Édouard Foucaux: esses contos foram originalmente uma encomenda privada, feita por um médico, Edmond Fourier, através e com o estímulo de Méry Laurent²³⁴, e acabaram sendo publicados já nos anos 30 do século XX, pelo genro do poeta.

A obra de Poe foi, portanto, a que ele escolheu de fato para traduzir, e se aprendeu inglês para entendê-lo melhor, suas traduções precoces certamente o ajudaram nisso. Essas traduções têm uma história que se confunde com sua veneração por Baudelaire, a história da obra de Poe na França, e a rejeição e futura “aceitação” de Poe nos Estados Unidos.

²³³ Carta a Verlaine de 16 nov. 1885.

²³⁴ Carta a Méry Laurent, 24 jul. 1893, in: MALLARMÉ, 1996, pp. 133-134.

As traduções de Edgar Allan Poe na França começaram com o interesse de Baudelaire e chegaram ao esforço constante de Mallarmé: elas foram aos poucos sendo mostradas a alguns amigos em correspondência, apareceram, em partes, em periódicos, e foram finalmente publicadas em livros. Quanto à correspondência, vemos que seu espaço é frequentemente o da apresentação e aceitação inicial, e isso vale para a produção original assim como para os trabalhos de tradução.

As traduções da obra de Poe são, na verdade, um exemplo paradigmático dos processos sociais que envolvem esse trabalho e de como a comunicação entre os implicados deixava entrever as circunstâncias da tradução. É importante não esquecer que, no que diz respeito tanto a Baudelaire quanto a Mallarmé, foram interesses pessoais que determinaram a descoberta do autor estrangeiro e o desejo de traduzi-lo, e não alguma encomenda ou prévio interesse editorial: os tradutores foram os responsáveis pela descoberta e “promoção” da obra do traduzido em língua francesa.

A Baudelaire reserva-se a primazia e Mallarmé o seguiu, influenciado por ele. Mallarmé, no entanto, foi o principal responsável – Baudelaire não teve esse tempo – por manter o interesse em torno da obra do autor americano, especialmente por ter feito contato com outras pessoas, alguns escritores, igualmente interessados em Poe, e por ter realizado as primeiras aproximações com o mundo editorial norte-americano. Embora não encontremos comentários de caráter de fato tradutório, algumas observações gerais e todo o trajeto entre o interesse inicial, as traduções e finalmente as publicações podem ser minuciosamente levantados através de sua correspondência.

As traduções que Baudelaire fez de Poe e a importância delas não só para a descoberta de Poe na Europa, como mais tarde, numa via de retorno, para a valorização inicial de Poe nos Estados Unidos, são tema crítico comum desde que começaram a aparecer no cenário francês. O autor de Baltimore precisou de muitos anos após sua morte e da evidência de que os europeus, principalmente os franceses²³⁵, o valorizavam para que a academia americana lhe desse algum ouvido (o que acontece, na verdade, só nas primeiras décadas do século XX). E Baudelaire teve de fato grande responsabilidade por isso, ou ao menos procurou ter. Em

²³⁵ Outros países europeus, e a Espanha é um bom exemplo, começaram a publicar contos de Poe depois das traduções de Baudelaire. Muitas dessas traduções eram publicadas em periódicos e frequentemente não apresentavam autoria ou eram, simplesmente, apresentadas como sendo de autoria original de escritores – ou pretensos escritores – locais.

carta a Sainte-Beuve ele afirma: “É preciso, quer dizer, eu desejo, que Edgar Poe, que não é grande coisa na América, se torne um grande homem para a França.”²³⁶

Uma rápida digressão que trate do Baudelaire tradutor de Poe, apesar de não ser o centro desse trabalho, é interessante como recorte do ambiente primeiro em que Mallarmé se formou, como leitor de Baudelaire e de Poe sucessivamente.

O primeiro contato de Baudelaire com a obra de Poe foi provavelmente em 1847, a partir das traduções de alguns poucos contos feitas por Isabelle Meunier, inglesa casada com um francês que escrevia e traduzia para o jornal *La démocratie pacifique* (de linha definida pelo socialismo utópico de Fourier). Desde esse momento, como revelaria mais tarde em correspondência a Charles Asselineau²³⁷, ele foi definitivamente influenciado pelo estilo do autor e passou, ele próprio, a buscar e traduzir sua obra.

Esse entusiasmo se transformou em inúmeros contos publicados em diversos periódicos e nos volumes *Histoires extraordinaires*²³⁸, *Nouvelles histoires extraordinaires* e *Histoires grotesques et sérieuses*, dando corpo a um trabalho de tradução que durou de 1848 a 1865, cerca de dezessete anos²³⁹. Ainda hoje as traduções de Poe feitas por Baudelaire são as mais importantes da língua francesa, apesar de muitas observações sobre detalhes, feitas nos últimos anos, as terem relativizado. Além disso, não se pode esquecer que muito da imagem de um Poe perdido entre suas misérias psicológico-financeiras e o ópio (notícias biográficas algo fantasiosas a que Baudelaire teve acesso), foi reproduzido pelo poeta francês. A crítica não se cansa de comentar a identificação de ordem pessoal que Baudelaire descobriu ao aproximar-se de Poe: engendrava-se aí a “marginalidade” poética do século XIX.

²³⁶ Carta de Baudelaire a Sainte-Beuve, de 19 de março de 1856. BAUDELAIRE, 2000, p. 125.

²³⁷ Escritor e crítico de arte (1820-1874), Asselineau era amigo de Baudelaire e foi seu primeiro biógrafo (*Charles Baudelaire, sa vie et son oeuvre*). Após a morte de Baudelaire foi responsável, juntamente com Théodore de Banville, pela organização da 3ª edição de *Les fleurs du mal*.

²³⁸ Não podemos deixar de comentar aqui que o título *Histoires extraordinaires* foi criado por Baudelaire para reunir os contos que havia traduzido desde a primeira publicação. Esse título é hoje um dos títulos preferenciais para antologias de contos de Poe em várias línguas, revelando um caso típico de influência do trabalho do tradutor na trajetória de uma obra.

²³⁹ É importante destacar ainda o aspecto financeiro desse trabalho: a renda essas traduções era bastante importante para o poeta.

Com esse trabalho, Baudelaire teve seu nome e sua obra para sempre ligados a Poe, mas incomodou-se bastante com isso. É verdade que ele sempre admitiu a identificação e em sua correspondência há declarações como essa: “Na primeira vez que abri um livro dele vi, com susto e deleite, não somente os assuntos sonhados por mim, mas FRASES pensadas por mim e escritas por ele vinte anos antes.”²⁴⁰ Sua própria obra, no entanto, acabou mais tarde sendo vista por alguns como uma emulação da obra do autor americano, o que, para alguém com uma tendência patológica a sentir-se injustiçado, foi psicologicamente desastroso: “... acusam-me, a mim, de imitar Edgar Poe! Sabes por que traduzi tão pacientemente Edgar Poe? Porque ele se parecia comigo...”²⁴¹

É evidente que essa relação já gerou belos estudos de caso: descobrir como uma influência, vertida e localizável em um trabalho de tradução, poder ser estudada na obra original de um autor. Nenhum crítico encontrou fundamentos para apontar influência excessivamente explícita na obra de Baudelaire, mas essa obra é tão significativamente diferente da de seus contemporâneos franceses, e Baudelaire foi tão devotado à obra de Poe, que não há como se desconsiderar a importância dessa ascendência. Paul Valéry, por exemplo, atribui a Poe a guinada de Baudelaire em sua obra, afirmando que o autor de *Les fleurs du mal* teria sido um belo candidato a parnasiano caso não tivesse conhecido a obra do autor americano – Valéry, no entanto, não vê nesse processo um problema, mas um caso do que ele chamou de “troca de valores”:

Baudelaire, Edgar Poe, trocam valores. Cada um deles dá ao outro o que tem, recebe o que não tem. Este último dá ao primeiro um sistema de pensamentos novos e profundos. Ele o esclarece, o fecunda, determina suas opiniões sobre muitos assuntos: filosofia da composição, teoria do artifício, compreensão e condenação do moderno, importância do excepcional e de uma certa estranheza, atitude aristocrática, misticismo, gosto pela elegância e pela precisão, mesmo política... Todo Baudelaire está impregnado disso. Mas, em troca desses bens, Baudelaire dá ao pensamento de Poe uma extensão infinita. Ele a propõe ao futuro. Essa extensão que transforma o poeta em si próprio,

²⁴⁰ BAUDELAIRE, 2000, pp. 303-304.

²⁴¹ Apud: idem ibidem.

no grande verso de Mallarmé²⁴², é o ato, é a tradução, são os prefácios de Baudelaire que o abrem e que o asseguram à sombra do miserável Poe.²⁴³

Valéry, portanto, ciente de seu papel de discípulo direto de Mallarmé e indireto de Baudelaire, lê o Baudelaire-tradutor como uma das facetas do Baudelaire-autor, e lê a presença de Poe em sua obra como um fato intimamente ligado à ideia de criação, influência, coinfluência e divulgação, e não um caso de plágio ou imitação por parte do autor francês. Poderíamos falar então de uma típica “angústia da influência” em *Les fleurs du mal*, apenas refinada pela presença de um trabalho intenso de aproximação de um determinado autor, possibilitado pelo trabalho de tradução.

Mas há nesse processo um elemento interessante. Fala-se da influência de Poe nos poemas de *Les fleurs du mal*, mas o trabalho de tradutor de Baudelaire privilegiou especialmente a prosa, vertendo para o francês todos os contos a que teve acesso. Baudelaire ousou pouquíssimo entre os versos de Poe e eles acabaram sendo o projeto especial de tradução de Mallarmé.

Mallarmé vivia como professor de inglês, mas na carta autobiográfica, de 16 de novembro de 1885, Mallarmé afirma ter originalmente aprendido a língua para ler Poe:

Não havia como, o senhor o sabe, para um poeta, viver de sua arte mesmo a rebaixando muitos graus, quando entrei na vida; e jamais me arrependi disso. Tendo aprendido inglês simplesmente para melhor ler Poe, parti aos vinte anos para a Inglaterra, a fim de fugir, principalmente; mas também para falar a língua e ensiná-la em um canto, tranquilo e sem outro ganha-pão necessário: eu havia me casado e isso me apressava.²⁴⁴

Nesse momento, passados 18 anos da morte de Baudelaire, Mallarmé já era a principal “autoridade” sobre Poe na França. Algum tempo

²⁴²“Tal como em si próprio a eternidade o muda...” in: “Tombeau pour Edgar Poe”, tradução de Augusto de Campos.

²⁴³ VALÉRY, Paul. *Variations*. Paris: Gallimard, 2005. V. 1, p. 243.

²⁴⁴ CM, II, p. 301.

antes, em uma carta de 22 de março de 1881 para Édouard Rouveyre, editor, Mallarmé afirma: “Retomei as coisas onde, a morte o tendo interrompido, Baudelaire as deixou, quer dizer, na tradução dos poemas extraordinários, que todo o mundo leu em uma revista ou jornal, vez por outra; mas que ainda não publiquei em seu conjunto.”²⁴⁵

A crítica quis ver na relação de Mallarmé com a obra de Poe uma forma que o autor achou de escapar ao peso e à presença de Baudelaire em sua própria obra: um desvio apenas, na verdade, já que a referência de Poe chegava até ele também via Baudelaire. Victor Hugo e Baudelaire, ambos vivos quando Mallarmé começa a escrever, eram os grandes poetas de seu tempo, sendo que este último era o dono da poesia de fato “nova” que ele viria a “seguir”. Poe, portanto, é consequentemente um autor pelo qual ele imediatamente vai se interessar.

E o primeiro dado mais consistente desse interesse vai aparecer na composição de um poema famoso de Mallarmé, “L’azur”. Em uma carta, seguindo o texto de Poe, “Filosofia da composição”, Mallarmé tenta “explicar” a feitura do poema ao amigo Cazalis, descrevendo, verso a verso, intenções originais e o que ele deveria “provocar” no leitor, mimetizando o próprio texto de Poe em sua “explicação” sobre “O corvo”.

À Cazalis²⁴⁶

[Tournon, 7 de janeiro de 1864.],

Meu Henri,

Envio enfim este poema do Azul que parecias tão desejoso de possuir. Eu o trabalhei, esses últimos dias, e não te esconderei que ele me fez infinitamente mal, – ainda que antes de pegar a pena fosse necessário, para conquistar um momento de lucidez perfeita, arrasar minha enervante Impotência. Ele me fez muito mal, porque banindo mil graciosidades líricas e belos versos que assombravam insistentemente meu cérebro, quis manter-me implacavelmente em meu tema. Eu juro que não há uma palavra que não me tenha custado muitas horas de pesquisa, e que a pri-

²⁴⁵ *CM*, II, pp. 223-223.

²⁴⁶ A apresentação de todo o texto da carta aqui, mesmo com sua repetição no último capítulo, junto às outras cartas, se justifica pela comodidade da referência imediata e pelo fato de que há nela um raciocínio contínuo em relação ao tema.

meira palavra, que reveste a primeira ideia, embora apresente por si própria o *efeito* geral do poema, serve ainda para preparar a última. O *efeito produzido* – sem uma dissonância, sem um ornamento que distraia, ainda que adorável, – é isso que procuro. Estou certo, tendo lido os versos para mim mesmo, talvez duzentas vezes, que foi atingido. Resta agora visar o outro lado, o lado estético. É belo, há aí um reflexo da Beleza? Aqui, se eu falasse, começaria minha imodéstia, tu decides.

Henri, estamos longe destas teorias literárias de composição segundo as quais nosso glorioso Emmanuel toma um punhado de estrelas da via láctea para semeá-las sobre o papel e deixá-las formar ao acaso constelações imprevistas! E como sua alma entusiasta, ébria de inspiração, recuaria de horror frente a meu modo de trabalhar! Ele é o poeta lírico, em todo seu admirável derramamento. Entretanto, quanto mais adiante for, mais serei fiel às ideias severas que me legou meu grande mestre Edgar Poe.

O poema inaudito do Corvo foi feito assim. E a alma do leitor goza *absolutamente* como o poeta quis que ela gozasse. Ela não sente nenhuma impressão além daquelas que ele previu. – Assim, siga meu pensamento em meu poema, e veja se é isso que sentiste lendo-me. Para começar de um modo mais amplo, e aprofundar o conjunto, não apareço na primeira estrofe. O *azur* tortura o impotente em geral. Na segunda, começa-se a suspeitar, por minha fuga frente ao céu possuidor, que eu sofra dessa terrível doença. Preparo nesta estrofe ainda, por uma fanfarrônica blasfematória *Et quelle nuit hagarde*, a ideia estranha de invocar as névoas. A oração ao *Cher Ennui* confirma minha impotência. Na terceira estrofe estou em fúria como o homem que vê vingar sua promessa enraivecida. A quarta começa com uma exclamação grotesca, de estudante libertado²⁴⁷. *Le ciel est mort!* E, em seguida, munido dessa certeza admirável, imploro a Matéria. Aí está então a alegria do Impotente. Cansado do mal que me rói, quero experimentar a felicidade comum da massa e esperar pacientemente a morte obscura... Digo: *Je veux!* Mas o inimigo é um espectro, o céu morto *volta*, e eu o escuto cantar nos sinos azuis. Ele passa, indolente e vencedor, sem sujar-se nessa bruma e simplesmente me transpassa. Ao que clamo, cheio de orgulho e não enxergando aí um castigo justo para minha prostração, que sinto *uma imensa agonia*. Ainda quero fugir, mas percebo meu erro e reconheço *que estou assombrado*. Era necessária toda essa penosa revelação para motivar o grito sincero, e bizarro, do fim, o

²⁴⁷ Se considerarmos o tempo de vida que Mallarmé passou em colégios internos, e o quanto não gostava deles, essa ideia ganha ainda mais sentido.

azur... – Vês, para aqueles que, como Emmanuel e como tu, procuram em um poema outra coisa além da música do verso, há aí um verdadeiro drama. E foi uma dificuldade terrível combinar, em justa harmonia, o elemento dramático, hostil à ideia de Poesia pura e subjetiva, com a serenidade e a calma de linhas necessárias à Beleza.

Mas vais me dizer que é muita enrolação para uns versos que são bem pouco dignos de. Eu o sei. Entretanto, me agradou te contar como eu julgo e concebo um poema. Abstrai dessas linhas toda alusão a mim, e tudo que tem relação com meus versos, e lê essas quatro páginas friamente, como o esboço, muito mal escrito e informe, de um artigo sobre arte.

Tuus,

Stéphane Mallarmé

Eu não releio. E te faço ler, *povero!*

O que é mais interessante aqui? O aproveitamento que o autor francês faz do texto de Poe é claro, mas a “explicação” de seu poema, assumindo a voz poética como sendo sua própria é significativa – e as leituras psicanalíticas também consideraram isso – dentre outras coisas, de sua mais particular visão de poesia naquele momento. “Mas o inimigo é um espectro, o céu morto volta, e eu o escuto cantar nos sinos azuis.” Lapso possível em uma carta pessoal? É possível, mas ele se repete. Claro que a distinção crítica que separa o eu do autor do eu poético ainda não estava posta como disposição comum, mas o próprio Mallarmé se afastará mais e mais, em sua produção poética, dessa primeira pessoa, seja em seus comentários críticos, seja na despersonalização que sua poesia vai perseguir (penso aqui especialmente no *Lance de dados* como obra exemplar nesse sentido).

Essa carta mostra a importância, digamos, teórica, do pensamento de Poe para a obra de Mallarmé. É bastante interessante perceber o passo-a-passo do poeta “aprendendo” e explicando como fazer poemas, seguindo fielmente – e quase ingenuamente – o texto de referência. Algum tempo mais tarde, Mallarmé se aproximaria da obra de Poe realmente como tradutor e aí novamente o peso do trabalho de Baudelaire aparece: num movimento contrário ao de seu mestre, Mallarmé vai traduzir apenas a poesia de Poe. Os contos, como até muito recentemente para os franceses, permaneceram exclusividade baudelaيرية.

Mas o autor obcecado pela forma em seus próprios poemas não transferiu esse mesmo interesse para seu trabalho como tradutor. Os poemas de Poe são rimados e metrificados, e respondem a intenções

claras de assunto, efeitos, musicalidade e ritmo. Mallarmé traduziu-os em prosa: estrofe a estrofe, os poemas de Poe foram vertidos em uma belíssima prosa poética, numa “versão” onde, portanto, parte do trabalho de Poe é recuperada, mantida, graças, talvez muito mais, ao próprio trabalho de Mallarmé como poeta, do que sua perícia como tradutor.

Impossível não se solidarizar com o autor: verter para uma língua românica a concisão sintática e a multiplicidade vocabular da língua inglesa, resguardando estritos padrões formais poéticos é reconhecidamente um trabalho bastante difícil. O que percebemos, na leitura das traduções de Mallarmé, é que Poe o impressionava sobremaneira semanticamente, o que faz com ele se esforce para manter, quase completamente, a “ideia” do verso, e não sua forma, em detrimento, inclusive, de sua própria identidade como poeta, cuja sofisticação formal se faz presente desde os poemas da juventude.

E há ainda outra questão a ser considerada. Numa reação ao que havia sido a postura tradutória francesa durante o século anterior, a França do século XIX passou a defender a tradução paciente, fiel, “exata”. Conselhos para o trabalho pedagógico de ensino de línguas descartam o conceito de *version* e incluem a ideia de *calque*, uma tradução onde a “fidelidade” ao original deve ser o principal valor a ser considerado²⁴⁸. No mundo propriamente literário, Gérard de Nerval, por exemplo, introduzindo uma antologia traduzida de poemas alemães afirma que seu trabalho era ali “exato”:

Quanto a mim, ofereço aqui traduções de grande entusiasmo e diretas, que talvez não tenha conseguido fazer boas, mas que ao menos são exatas e conscienciosas. Os julgamentos não adiantam nada em literatura: acredito que traduções fiéis podem mais. Quanto às imitações, não as queremos mais, e temos razão.²⁴⁹

Mas, para Mallarmé, essa nova disposição aparentemente não é uma preocupação. Mallarmé traduz como poeta, o que significa em alguns momentos, em seu caso específico, algo muito mais próximo de

²⁴⁸ Ver, sobre o assunto: HOOFF, Henri van. *Histoire de la traduction en occident: France, Grande-Bretagne, Allemagne*. Paris: Éditions Duculot, 1991; HULST, Lieven d'. *Cent ans de théorie française de la traduction: de Batteux à Littré (1748-1847)*. Lille: Du Septentrion, 1990.

²⁴⁹ NERVAL, 1830, 2-3.

uma versão adaptada, especialmente, como afirmado, do ponto de vista da apresentação formal dos poemas.

1871 é o ano do fim do “exílio” de Mallarmé. Alguns amigos se esforçaram por algum tempo para trazê-lo para Paris, aventando inclusive cargos em escritórios de editoras (Hachette), como tradutor de inglês e mesmo correspondente em Londres, ou empregos no comércio. Como Mallarmé era professor de inglês, e o conhecimento de outras línguas não era algo comum à época, seus amigos supunham poder fazer proveito disso para procurar um emprego especial para ele. Em meio a consultas recíprocas, um algo exigente Mallarmé, ainda em Avignon, responde, em 1º de março de 1871, a uma carta de Catulle Mendès, outro poeta importante do período, sobre suas possibilidades de trabalho:

Só conheço do inglês as palavras usadas no volume de poemas de Poe, e as pronuncio, certamente, bem – para não estragar o verso.

Posso, dicionário e adivinhação ajudando, ser um bom tradutor, sobretudo de poetas, o que é raro. Mas não acredito que isso constitua um posto na *maison* Hachette, a não ser em um arranjo no qual eu entregaria, a um preço indulgente, um volume, suponho, por ano. Em uma palavra, o senhor acredita que esta empreitada, de que lhe falei recentemente (e que é um tipo de pequeno monumento) poderia ser suficiente para a boa vontade que me concede a *maison* Hachette?

[...] Tenho medo, às vezes, que a ocupação de uma casa de comércio, que deve empregar apenas pessoas com uma presença efetiva, e efetiva, seja até menos favorável que o escritório (enganava-me?) entrevisto no favor de sua última carta, com projetos certos que, ainda por cima, formam o que espera de mim.

[...] De qualquer modo, como depois de tudo não há desculpa, na minha idade, para não trabalhar laboriosamente [...] Seria necessário, portanto, já que é o inglês que está em jogo, aceitar de início o lugar em Londres, que me permitirá reaprendê-lo – resguardando a possibilidade de vir em torno deste inverno para Paris.

Quem sabe, entretanto, se dois ou três correspondências de jornais não me permitiriam lá atingir o mesmo objetivo, de maneira mais coerente com o futuro?

[...] Agora, caro amigo, sua mão, a fim de que eu não acredite que falo só para mim mesmo em tudo isso, tanto nós nos confundimos facilmente.

[...] Amizades à Madame Judith.

Stéphane Mallarmé²⁵⁰

²⁵⁰ CM, I, pp. 339-340.

Para o nosso interesse aqui, o que esse trecho explicita é a relação de Mallarmé com a língua inglesa e como ele poderia estar prestes a transpor a barreira entre o trabalho de tradução feito por escolha própria e o eventual trabalho contratado. O detalhe principal talvez seja o fato de que ele, apesar de ser professor de inglês, se sentia à vontade para traduzir poesia em língua inglesa, mas não para trabalhar com essa língua em outros ambientes ou para suprir outros tipos de necessidades. Outro exemplo são as palestras feitas em Oxford e Cambridge, em 1894, em que o poeta se recusou, terminantemente, a ler suas falas em inglês (embora, inclusive, já tivessem sido traduzidas por um professor de Oxford).

É interessante considerar a distinção nítida, para Mallarmé, entre esses trabalhos possíveis, e como efetivamente sua intimidade maior com a linguagem poética em sua própria língua definia sua “intimidade” com a língua estrangeira.

Ao fim e ao cabo, nenhuma dessas propostas “comerciais” cogitadas na carta será efetivada. Finalmente, em 1871, Mallarmé muda-se para Paris onde continuará a trabalhar como professor em mais de um liceu, mas a partir daí outros projetos surgirão: revistas, alguns textos para jornais, vários para revistas e suas traduções.

Em 1873 Mallarmé conhece Édouard Manet, começando uma amizade sólida que durará até a morte deste, em 1883. Juntos eles publicaram uma das edições mais valiosas do século XIX francês: um poema de Poe, “The Raven”, traduzido por Mallarmé e ilustrado por Manet: *Le Corbeau (The raven), poème par Edgar Poe*. In folio, 7 páginas e 6 desenhos.

Essa edição foi feita por Richard Lesclides, e saiu no dia 2 de junho de 1875, mas só depois do que Mallarmé chamou de o *affaire Lemerre*. O editor Alphonse Lemerre, já há algum tempo, havia se comprometido a publicá-lo, mas começou a hesitar no início daquele ano. A correspondência do editor, guardada por Mallarmé, atesta a mudança de opinião de Lemerre: entre 11 e 15 de março o editor vai de duvidoso a agressivo. Em carta do dia 11, Lemerre afirma que, segundo alguns professores consultados, a publicação desse volume será bastante imprópria para a coleção de livros em que se apoia a editora. No dia 13, já mais seguro da rejeição: “Sua tradução que eu não havia lido, é absolutamente obscura e não pode ser publicada por esse seu criado.” Finalmente, no dia 15, ele recusa o trabalho: “O poema oferece tais insanidades que é impossível, para uma casa séria, publicá-lo.”²⁵¹

²⁵¹ CM, II, pp. 59-60.

A reputação de obscuro já chegava aos leitores de Mallarmé, corrompendo previamente suas leituras: a crítica hoje é unânime em afirmar que não há nada de obscuro ou difícil na sua versão. Esse acontecimento, avalia-se, teria tido efeito também sobre o *Affaire du Parnasse* (o mesmo Lemerre é quem publicava a revista do Parnaso), no ano seguinte.

Obscuro ou não, graças a essa tradução de “The raven” Mallarmé consegue uma repercussão considerável e mais olhares se voltam para seu trabalho. O poeta inglês Swinburne é um dos que o descobrem dessa maneira e logo o coloca, em 1876, em contato com Mrs. Sara Sigourney Rice, a americana responsável pela organização do evento de homenagem a Poe, em Baltimore.

Esse evento foi bastante importante para a trajetória da obra de Poe, renegada pela sociedade americana, funcionando como o início de um desagravo. Inaugurou-se um novo túmulo e mais tarde foi editado um volume de homenagem no qual figurou um poema de Mallarmé, solicitado por Mrs. Rice, “Le tombeau de Edgar Poe”, que se transformou em um dos poemas antológicos do autor: lá está um de seus versos mais famosos, “Dar um sentido mais puro às palavras da tribo”...

Le Tombeau d’Edgar Poe²⁵²

Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n’avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis l’ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!
Si notre idée avec ne sculpte en bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s’orne,

Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.²⁵³

²⁵² MALLARMÉ, S. *Oeuvre complète*. Paris: Gallimard, 2003. V. 1, p. 38.

²⁵³ Na tradução de Augusto de Campos: “A tumba de Edgar Poe/ Tal que a Si-
mesmo enfim a Eternidade o guia,/ O Poeta suscita com o gládio erguido/
Seu século espantado por não ter sabido/ Que nessa estranha voz a morte se

Algum tempo depois, mantendo, em francês, uma correspondência com a ex-noiva de Poe, Sarah Helen Whitman, Mallarmé recebe dela o pedido de que “explique” melhor o poema, pois afirmava que “seu francês” não parecia suficiente para compreendê-lo. Mallarmé realiza então o sonho de seus futuros exegetas: a tradução de seu próprio texto²⁵⁴.

É, na verdade, apenas uma gentileza que ele procura fazer, sem nenhuma pretensão realmente poética. Aliás, considerando a carta para Catulle Mendès em que ele afirmava ser um bom tradutor de poesia, para o francês, percebemos que de fato isso não parecia se estender na direção contrária. E ele tinha consciência disso, ao afirmar, na carta de 31 de julho de 1877: “acrescento a esta carta uma tradução provavelmente bárbara que fiz, palavra por palavra, de seus quatorze versos.”²⁵⁵ Além da tradução, Mallarmé ainda acrescenta sete notas “explicativas”, tentando glosar, também em inglês, o que provavelmente considerava que sua própria tradução não havia conseguido dizer²⁵⁶.

Such as into himself at last Eternity changes him,
The poet arouses with a naked hymn²⁵⁷
His century overawed not to have known
That death extolled itself in this²⁵⁸ strange voice:

But, in a vile writhing of an hydra, (they) once hearing the Angel²⁵⁹
To give²⁶⁰ too pure a meaning to the words of the tribe,
They (between themselves) thought (by him) the spell drunk
In the honourless flood of some dark mixture²⁶¹

insurgia!/ Vil sobressalto de hidra ante o anjo queurgia/ Um sentido mais puro às palavras da tribo./ Proclamaram bem alto o sortilégio atribu-Ído à onda sem honra de uma negra orgia./ Do solo e céu hostis, ó mágoa! Se o que escrevo/ – Ideia e dor – não esculpir baixo-relevo/ Que ao tûmulo de Poe luminescente indique,/ Calmo bloco caído de um desastre obscuro./ Que este granito ao menos seja eterno dique/ Aos vôos da Blasfêmia esparsos no futuro.” in: CAMPOS, 1986, p. 157.

²⁵⁴ Alguns críticos já consideraram esse um dos principais documentos sobre a obra de Mallarmé.

²⁵⁵ CM, II, pp. 154-156.

²⁵⁶ CM, II, p. 155.

²⁵⁷ *Naked hymn means when the words take in death their absolute value.* Essa e as próximas seis notas são do próprio autor.

²⁵⁸ *This: his own.*

²⁵⁹ *The Angel: the above said Poet.*

²⁶⁰ *To give: giving.*

²⁶¹ *– in plain prose – charged him with always being drunk.*

Of the soil and the ether (which are) enemies, O Struggle!
 If with it my idea does not carve a bas relief
 Of which Poe's dazzling²⁶² tomb be adorned,
 (A) Stern block here fallen from a mysterious disaster,
 Let this granite at least show forever their bound
 To the old flights of Blasphemy (still) spread in the future²⁶³.

Mrs. Whitman compreendeu o poema e nós ganhamos uma espécie de “autocomentário” de Mallarmé²⁶⁴. A glosa que ele produz é particularmente curiosa: a principal preocupação é claramente semântica, o que contradiz a postura mais radical que Mallarmé sempre manteve na construção de seus poemas. É claro que ele aqui responde cortesmente ao pedido de Mrs. Whitman, mas não deixa de ser interessante perceber como, quando ele tem que “abolir” as ambiguidades que sua sintaxe original consegue, o texto ainda assim não perde suas imagens e ideias mais fortes. Não se pode aqui deixar de supor alguma limitação no domínio da língua alvo, mas ela parece inclusive trabalhar a seu favor, mantendo muito da estranheza que Mallarmé constantemente buscava em sua própria língua. A ausência de rimas ou métrica na versão em inglês, ainda que com a manutenção da divisão entre os versos, também é uma forma aproximada da tradução que o próprio Mallarmé fez do conjunto dos poemas de Poe.

Em 1888, após um longo périplo de dificuldades editoriais, registrado às vezes dolorosamente em suas cartas, Mallarmé publicou *Les poèmes d'Edgar Poe*. Novamente com “Le corbeau” e as ilustrações de Manet, mas somando um total de 21 poemas e 16 *Romances et vers d'album* – poemas e pequenas narrativas poéticas – além de uma respeitosa dedicatória a Baudelaire, seu “Tombeau d'Edgar Poe” e, ao final, comentários a cada um dos poemas e alguns dos “romances”. As traduções, todas, em bela prosa poética, com parágrafos substituindo estrofes e alguns ritmos e rimas internas.

Essas traduções nos mostram, além de uma precisão formal final, uma intimidade muito grande por parte do tradutor com o autor, seja

²⁶² *Dazzling: with the idea of such a bas relief.*

²⁶³ *Blasphemy: against Poets, such as the charge of Poe being drunk.*

²⁶⁴ De qualquer modo, outras duas traduções desse poema ainda foram feitas – uma pela própria Mrs. Whitman – e enviadas ao próprio Mallarmé, que as agregou ao volume *Les poèmes d'Edgar Poe*, em que reuniu suas traduções dos poemas do autor americano.

pelos mais de vinte anos de leitura e trabalho sobre a obra, seja por uma identificação pessoal com ela, a ponto de encontrarmos comentário, como em uma carta de maio de 1886, a John Ingram, editor e biógrafo de Poe na Inglaterra, em que afirma se sentir seguro para atestar, acertadamente, como sendo um pastiche um poema que lhe tinha sido enviado, publicado em um jornal americano e atribuído a Poe.²⁶⁵

No contexto geral da correspondência de Mallarmé, as traduções de Poe ocupam um espaço significativo. A constância e a extensão temporal desse assunto nas cartas revelam a influência e a importância do autor americano no contexto poético francês e a ênfase sobre sua tradução no trabalho de Mallarmé. Os desafios editoriais são, no entanto, o comentário mais frequente, mas é a persistência de Mallarmé e o fato de que ele realmente acreditava na obra de Poe e em suas próprias traduções que mantêm o interesse e fazem de Poe, ao longo das quase três décadas de trabalho de Mallarmé, um nome sólido no disputado mundo literário francês.

No que concerne a esse trabalho, usar a correspondência para encontrar essa trajetória é especialmente profícuo, principalmente levando-se em conta que ela é, com frequência, não só reveladora de alguns princípios que regeram o trabalho de criação mas do próprio caminho percorrido para alcançá-los. Nesse contexto, pensar a questão da tradução a partir de *corpora* epistolares é não só factível mas especialmente interessante, considerando-se que a teoria da tradução, como disciplina acadêmica particular, é muito mais recente que sua prática propriamente dita. E ainda: pensar as preferências literárias de Mallarmé que o levaram ao trabalho de tradução faz parte da compreensão de sua obra e, de alguma forma, permite a emulação, resguardadas as proporções, em relação a sua própria obra – ou correspondência.

Não podemos também deixar de notar que, ao contrário do que a crítica apontaria com mais facilidade sobre sua obra original, o Mallarmé tradutor demonstrava dar um pouco mais de atenção aos aspectos semânticos das obras com que trabalhou, escolhendo manter o “sentido” dos textos em detrimento de sua forma, ainda que resguardando uma linguagem bastante “poética”.

Ambiguidades de poeta? Um empenho menor sobre as traduções do que sobre sua própria obra? Acredito que podemos encontrar nessas traduções um autor preocupado com a obra original, profunda-

²⁶⁵ CM, III, p. 34.

mente interessado nela e disposto a transmitir em sua própria língua aquilo que o tinha impressionado. Suas traduções não são “exatas”, como queria Gérard de Nerval, porque não há uma maior preocupação com a métrica, o ritmo e as rimas, tão caras a um autor, por exemplo, como Edgar A. Poe. Mas suas traduções também não são *belles infidèles*, não inventam uma outra obra apenas pelo prazer de se conseguir um “belo” resultado.

4.2 SOBRE A TRADUÇÃO DAS CARTAS

E, quando se trata de uma carta... como resguardar a natureza de seu texto? As formas de tratamento, o estado de espírito tão particular de algumas delas... Mallarmé nunca é simples, e por vezes as cartas podem parecer apresentar uma certa incoerência entre o sentimento suposto e a linguagem de que o autor fez uso para descrevê-lo. Sim, porque ele parece bastante explícito em alguns momentos, como quando seu *eu* se tensiona moral e fisicamente para arrancar de si mesmo, de dentro de um estado de provável profunda depressão, uma nova compreensão poética e a criação de um novo *universo*: a linguagem que descreve o processo não se perde em si mesma, não economiza meios. Ao mesmo tempo, e por vezes na mesma carta, basta ele se decidir a tratar de poesia, ou de alguma Ideia de fundo filosófico, e a sintaxe se descola do padrão, os articuladores desaparecem, algumas palavras parecem estar sendo usadas em seu sentido mais arcaico e as frases começam ou acabam, e se sucedem, sem que consigamos, com segurança “tradutória”, manter a narratividade...

A tradução nesse trabalho cumpre, afinal, um aspecto, uma parcela do desenvolvimento teórico do trabalho. Compreender a voz das cartas e vertê-la para nossa própria língua procurando oferecer, ainda que com as perdas sempre certas, um pouco dessa aproximação e dessa possibilidade de, diga-se, “intimidade” com o autor.

As traduções que seguem foram feitas, em parte, com o espírito do Mallarmé tradutor. Dizer isso dessa maneira é, a princípio, uma pretensão: primeiro porque é obviamente bastante presunçoso supor qualquer aproximação; segundo, porque as cartas não apresentam as dificuldades formais que poemas imporiam. Mas, Mallarmé nunca é “fácil”, e algumas cartas pediram longas horas de reflexão e “experiências linguísticas”: vários parágrafos foram construídos, repetidamente, no processo mais comum de tentativa e erro que nossa compreensão pode experi-

mentar. Das opções, das frases lado a lado, dentre aquelas palavras... qual soava mais mallarmaica? Qual delas parecia corresponder mais diretamente àquela ideia, àquele momento da vida do autor? Nas relações nem sempre biunívocas dos tempos verbais entre o francês e o português, qual seria a escolha mais adequada?

Em qualquer tradução sempre encontraremos especificidades entre a língua fonte e a língua alvo que precisam ser tratadas com um cuidado particular e, muitas vezes, com uma escolha de princípios bem pensados que norteiem as escolhas feitas para o texto final. Alguns comentários aqui se fazem necessários dada a natureza da obra original com que se trabalhou.

É redundante a afirmação que diz que Mallarmé não é simples de se traduzir, mas poderíamos entretanto esperar que em suas cartas, naquelas de registro pessoal ou em que a objetividade deveria dar o tom principal, a clareza prevalecesse, mas não é exatamente isso que acontece.

E isso pode, deve?, em alguma medida permanecer na tradução, mesmo se em detrimento de um significado mais claro: imprecisões, ambiguidades, malabarismos sintáticos fazem parte do texto original e consideramos que não devem ser “interpretados” em sua versão em português.

Tratar da sintaxe de Mallarmé, no que concerne à tradução, seria realmente um trabalho à parte. Vários textos acadêmicos e livros já foram escritos sobre isso tentando chamar a atenção para a importância do assunto na obra do poeta e procuraram, em alguma medida, “explicar” como o processo se deu, que razões o levavam a ele e que resultados logrou atingir. Interessante lembrar a observação de Valéry, já mencionada nesse trabalho: “a Sintaxe, que é cálculo, ganha [em Mallarmé] *status* de Musa”²⁶⁶.

Um elemento interessante, que pode valer como exemplo, são as escolhas vocabulares. A crítica apontou muito cedo essa característica da obra de Mallarmé²⁶⁷: lendo sua poesia percebemos que ele muitas

²⁶⁶ “Je disais quelques fois à Stéphane Mallarmé”. In: VALÉRY, p. 15.

²⁶⁷ E apontou isso de várias maneiras, às vezes tão radicais quanto imprecisas: tanto para provar que ele não “conhecia” e não dominava sua própria língua, como para argumentar que dominava uma infinidade de línguas e que elas todas faziam parte de seu texto *em français*. Em se tratando de modernidade, não podemos esquecer do papel influente que a obra de Mallarmé exerce sobre James Joyce e que esse pode ter sido justamente um dos seus aspectos de especial interesse. Para isso, ver: HAYMAN, 1956, especialmente p. 127-137 do v. I.

vezes escolhe sentidos que pertencem a alguns usos mais antigos de certas palavras. Assim, frequentemente nos deparamos com palavras de uso comum e significado muitas vezes direto mas... o significado não parece fazer sentido no verso. Recorrendo a um dicionário, descobrimos que alguns daqueles sentidos arcaicos ou etimológicos²⁶⁸, se resgatados, podem gerar uma compreensão mais completa do texto. Ora, é claro que nas cartas essa não é uma possibilidade constante, mas não é raro percebermos que também ali ele eventualmente trabalha dessa forma com a língua. O que fazer na tradução? É muito difícil usar um critério único para todas as possibilidades que o texto apresenta – e que a própria língua portuguesa oferece como contraponto –, mas na medida do possível as escolhas feitas tentaram manter alguma compreensibilidade do texto, mesmo preservando certas ambiguidades que alguns arcaísmos ou o uso de certos étimos poderiam oferecer.

Vale ainda aqui um comentário à antologia de cartas publicadas em inglês, a primeira para essa língua, na tradução de uma estudiosa do autor, Rosemary Lloyd²⁶⁹ (*Selected letters of Stéphane Mallarmé*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1988): a opção de tradução para essa edição é interessante porque transforma a linguagem do autor em um texto bastante palatável e de leitura mais leve. Sob vários pontos de vista é a opção talvez mais “útil”, pois deixa o texto, que na verdade já não se propunha originalmente a atender parâmetros estéticos, mais acessível. Essa “transformação”, muitas vezes mínima, não se deu de maneira inconsequente, já que a tradutora é uma estudiosa de literatura francesa²⁷⁰, e especialmente da escola simbolista, e sua compreensão da linguagem de Mallarmé inclui portanto as particularidades que comentamos: apenas seu “projeto” de tradução é diferente.

E como tratamos de “cartas” aqui, há um outro elemento bastante importante a ser considerado. No que diz respeito às traduções do francês para o português, talvez um dos principais desafios seja o de transportar as peculiaridades francesas ligadas ao “tratamento” para um

²⁶⁸ E incluam-se aqui as regências particulares dessas palavras, transformadas muitas vezes por esse olhar quase anacrônico e ao mesmo tempo profundamente moderno sobre a língua, regências também responsáveis, portanto, por algumas das características sintáticas particulares do autor.

²⁶⁹ MALLARMÉ, 1988.

²⁷⁰ Atualmente aposentada, Rosemary Lloyd foi professora na Universidade de Cambridge. Ela foi responsável também pela tradução de uma seleção das cartas de Charles Baudelaire.

mundo com formalidades de limites menos acentuados como é o caso do português brasileiro contemporâneo. Assim, se o francês divide com muita facilidade seus interlocutores entre *tu*, para os íntimos, realmente íntimos, e *vous*, para todos os outros²⁷¹, nós temos uma variação que vai do *tu* ao *senhor*, passando pelo *você*, sendo que tanto *senhor* como *você* empregam morfologia de terceira pessoa do singular. É preciso ainda lembrar, já que estamos tratando especificamente de documentos como cartas, que mesmo títulos bastante formais como *Sua Excelência*, *Excelentíssimo*, *Digníssimo* e afins geram também morfologia de terceira pessoa. Não temos, portanto, uma equivalência simples, e definitivamente cada caso pode demandar escolhas diferentes.

Para que essas aproximações não soem imprecisas para o presente caso, a tradução de cartas de Stéphane Mallarmé, podemos nos servir, por exemplo, de um outro conjunto de cartas, em português, do mesmo período, como parâmetro de comparação. Claro que a tradução pode sempre optar por uma definitiva atualização do texto na língua alvo, mas não podemos negar o grau de “personalização” que, como gênero próprio, as correspondências sempre apresentam, e por isso temos que admitir que buscar um certo gosto de época pode oferecer ao texto final uma riqueza maior.

Seja por sua pertinência como autor brasileiro, seja pela proximidade cronológica, Machado de Assis parece ser uma fonte adequada de comparação. Na última edição de sua obra completa, organizada pela editora Nova Aguilar em 2008²⁷², encontramos uma amostra bastante significativa de sua correspondência, cobrindo um período algo largo, de 1862 a 1908. Mas o mais interessante, além do fato de tratar-se, o próprio remetente, também de um escritor, é o leque variado de destinatários: Carolina, a esposa, Rui Barbosa, figura pública, alguns amigos mais ou menos íntimos, sendo alguns escritores e alguns interlocutores burocráticos. Essa variedade nos permite conhecer os graus diferentes de tratamento e os registros específicos de que Machado se servia em cada um dos casos.

Com isso confirmamos uma “gradação” de respeito, ou de intimidade, e podemos procurar aplicá-la às traduções das cartas de Mallarmé. Basicamente, as escolhas se dão entre “tu” e “você/senhor”, num grau crescente de formalidade. O pronome pessoal “tu” é usado só em cartas

²⁷¹ Mallarmé trata seus avós, Marie, Geneviève, Cazalis e Méry Laurent por “tu”.

²⁷² “Correspondência”, in: ASSIS, 2008, v. 3.

mais pessoais, revelado pela concordância verbal ou pelo – mais raro – aparecimento da palavra “tu” propriamente dita. Nesse caso ainda, mais uma particularidade: o plural de tu mais comum será a forma “vocês”, e não o “vós”, que seguiria o uso lusitano.

A morfologia de terceira pessoa, ao contrário, cobre um espectro maior de possibilidades, com formas muito específicas de utilização. É, a princípio, usada nas cartas dirigidas aos amigos, não os mais íntimos, esses tratados por “tu”, mas amigos. Note-se bem: nesses casos a palavra “você” é, eventualmente, de fato usada. Mas, na maioria dos casos o que acontece é uma elegante ginástica verbal em que não é usado nenhum pronome pessoal ou de tratamento, embora os verbos todos concordem com um interlocutor de “3ª pessoa”, seja ele um “você”, um “senhor”, um “Sua Excelência”...

Procuramos assim embasar certas escolhas realizadas para a presente tradução. Fundamentalmente, o pronome de segunda pessoa do singular foi respeitado. O *tu* francês, permanece em nosso “tu” português. Já a extensa (na maioria absoluta das cartas, na verdade) utilização da segunda pessoa do plural foi transposta para esse segundo nível de formalidade de terceira pessoa sugerido pela leitura das cartas de Machado, sem no entanto empregar diretamente o “você”, mas substituindo-o por “senhor”, para evitar a sugestão de uma possível informalidade que não condiz com o registro francês, muito especialmente dessa época.

Mas há outras minúcias textuais que merecem ser explicadas, ainda que rapidamente. A pontuação francesa tem particularidades diferentes da do português, o que, em alguma medida, deve permanecer no texto. Na verdade, a pontuação de Mallarmé, assim como todo o resto de sua linguagem, poética ou não, tem singularidades e estranhezas que lhe são próprias, e que são responsáveis constantes por algumas hesitações de leitura e compreensão do texto. Algumas dessas “dificuldades” certamente permaneceram no texto em português, não sem gerar longas considerações e experimentações, especialmente quanto à sintaxe daí resultante.

Há ainda sinais específicos, o travessão é o mais comum, com usos particulares ao autor, e que permaneceram o mais próximos possível do original. Além disso, são frequentes nos finais das cartas os acréscimos de parágrafos, às vezes como um *post scriptum*, às vezes como uma informação esquecida, ou apenas como ideias jogadas: por vezes esses parágrafos mantêm marcas mais incomuns como travessões, traços, hifens e sinais de igual.

O uso de itálicos também merece comentário. Mallarmé grifava, sublinhava, marcava muitas vezes palavras, frases inteiras, versos, citações. Essas marcas foram mantidas; mas os itálicos também foram usados para títulos de obras, mesmo se não possuísem grifo no original, e em palavras que eventualmente permaneceram em francês ou outra das eventuais línguas usadas, como adequação ao texto em português. Os versos, dele próprio ou de outros autores, também permaneceram no original, com traduções literais em notas quando elas fossem necessárias para a compreensão do contexto.

As despedidas são um caso – até Freud se interessaria, dizem alguns – à parte. Há um trabalho cuidadoso de Mallarmé nesse momento das cartas, que já foi inclusive objeto de observações e estudos, até mesmo de caráter psicanalítico²⁷³. Assim como os graus de tratamento demarcam escalas de amizade e aproximação, as despedidas são também um bom exemplo dessa “classificação”. Há fórmulas fixas e algumas que o autor vai “fixando” aos poucos, no decorrer dos anos de sua correspondência. Partimos das mais íntimas como *Ton, Stéphane*, “Teu, Stéphane”; *Ton petit fils, Stéphane*, “Teu netinho, Stéphane”; *Je vous embrasse, je vous aime*, “Abraço-a, amo-a”, para Marie no período da corte; *Ton Papa*, “Teu Papai”, para Geneviève, mesmo adulta; para as mais sóbrias como *Je suis votre serviteur*, “Sou vosso servidor”, para o Ministro da *Instruction Publique*.

Há, no entanto, um longo caminho entre as cartas familiares e as cartas ao ministro, e ele é preenchido por amigos, uns menos e outros mais próximos, como Cazalis, para quem ele podia começar a escrever a carta chamando-o “Monstro” e terminá-la dizendo “Tens um leito aqui”²⁷⁴, para reafirmar o convite para ir visitá-lo em Tournon. De um modo geral, as cartas vão se iniciar por um “Cher X”, “Caro Fulano”, e terminar com um “Bien à vous”, fórmula fixa que escolhi traduzir por “Cordialmente seu”, tentando marcar um grau médio de aproximação. Mas aos poucos Mallarmé vai acrescentando uma “mão” aos cumprimentos finais: “minha mão”, “sua mão”, “a mão”, *Cette vieille poignée de main bavarde*, “Aquele velho aperto de mão tagarela”, num “toque” mais próximo, ou ainda uma reverência mais distante como “estendo a minha mão”, “sua mão cordialmente”, “aperto-lhe a mão”, “Essa mão”.

²⁷³ Leo Bersani é um dos autores que desenvolveram observações sobre as relações de Mallarmé a partir das escolhas de linguagem, especialmente nas despedidas, explicitadas em sua correspondência.

²⁷⁴ *CM*, I, p. 45.

Questões bastante pontuais: há algumas dúvidas e imprecisões em relação às datas das cartas. São dúvidas em torno de dias ou, no máximo, um ou dois meses. De qualquer forma, sempre que necessário, tais questões podem ser informadas na tradução, mesmo se em nota. A cidade onde a carta foi escrita geralmente será informada, ao lado do dia da semana, quando o autor assim o fez, assim como seu endereço de remetente. As cartas em suas edições originais estão organizadas em ordem cronológica e essa foi também a escolha para a tradução, sem que haja uma obrigatoriedade de “equilíbrio” numérico entre os anos, por exemplo. Mesmo a coleção completa não apresenta esse equilíbrio, seja por inconstâncias do autor, seja por inconstância de alguns destinatários.

Salvo em raras exceções não trataremos da “correspondência” mallarmaica, mas apenas das cartas que ele escreveu. Assim, não resgataremos aqui toda a rede de relações do autor e suas repercussões biográficas, embora algumas dessas relações possam ser explicadas em nota para que a carta ganhe mais interesse. A proposta portanto não é elaborar uma biografia mas oferecer, em uma seleção razoável, algumas das principais fases da vida do autor, seus momentos de maior impasse e de maior produtividade literária, suas cartas mais fortemente significativas do ponto de vista metapoético. Para isso, há que se considerar que algumas trocas familiares podem ser contempladas, mas as trocas literárias – e especialmente de um período mais significativo – foram escolhidas em maior número, respeitando questões de mais interesse para a obra do autor e sua posição central no paradigma moderno.

E não podemos deixar de registrar aqui que, se temos hoje acesso a mais de 12 volumes de cartas escritas por Mallarmé, isso se deve, em grande parte, especialmente a seus cuidadosos destinatários, que por décadas guardaram – e legaram – essas cartas recebidas em momentos por vezes muito variados de suas vidas mas que, por um cuidado maior e muito provavelmente graças ao encantamento que Mallarmé parecia gerar em seus amigos e “discípulos”, acharam por bem conservar. O depoimento mallarmaico que elas guardam é também uma oferta humilde e ciosa dessas pessoas para a nossa posteridade.

4.3 SELEÇÃO E TRADUÇÃO DAS CARTAS / ÍNDICE DAS CARTAS E ILUSTRAÇÕES

ÍNDICE DAS CARTAS E ILUSTRAÇÕES

Destinatário e datas:

Maria – 11/10/54
 M. Desmolins – 17-01-62
 M. Desmolins – 26/01/62
 M. Desmolins – 27/01/62
 M. Desmolins – 31-01-62
 Mme. Desmolins – 05/02/62
 Mme. Desmolins – 10/02/62
 Cazalis – 05/05/62
 Cazalis – 03/07/63
 Cazalis – 07/01/64
 Cazalis – 30/10/64
 Lefébure – c. 18/02/65
 Cazalis – mar/abr/1865
 Marie Mallarmé – 23/12/65
 Villiers – 31/12/65
 Catulle – 24/04/66
 Cazalis – 28/04/66
 Cazalis – 13/07/66
 T. Aubanel – 16/07/66
 Ministro da Instrução Pública – 16/07/66
 Verlaine – 20/12/66
 A. Renaud – 20/12/66
 Cazalis – 14/05/67
 Lefébure – 27/05/67
 Lefébure – 03/05/68
 Cazalis – 18/07/68
 Cazalis – 19/02/69
 Cazalis – 29/05/70
 Catulle – 01/03/71
 Zola – 06/11/74
 Zola – 20/11/75
 Zola – 18/03/76

Zola – 03/02/77
 Sarah H. Whitman – 31/07/77
 Verlaine – 03/11/83
 Léo d’Orfer – 27/06/84
 René Ghil – 07/03/85
 Verlaine – 16/11/85
 G. Khan – 8/06/87
 Valéry – 25/10/90
 Valéry – 05/05/91
 Edmund Gosse – 10/01/93
 Méry Laurent – 24/07/93
 Jarry – 28/10/96
 De A. Gide para Mallarmé – 05/05/97
 André Gide – 14/05/97
 Edvard Munch – 15/06/97
 Auguste Rodin – 15/05/98
 Marie e Geneviève – 08/09/98
 Geneviève para Whistler – 09/09/98

Gravura – Edvard Münch – água-forte.
 Gravura – Edvard Münch – litogravura.

]]]]

A Maria.

Terça-feira, 11 de outubro de 1854²⁷⁵.

Querida Irmãzinha,

Eu te escrevo uma palavrinha como tinha prometido na última segunda-feira da volta às aulas. Não pude fazer isso antes porque não tive tempo e mesmo agora eu o faço enquanto escrevo no caderno de álgebra.

Domingo ganhei um cartão vermelho²⁷⁶. Isso deixou vovó e titia felizes. O senhor Abade ainda não está bem.

²⁷⁵ Mallarmé tinha 12 anos e Maria 10. Essa carta se encontra em MONDOR, 1944, pp. 65-66.

²⁷⁶ O “billet rouge” era entregue a todos os alunos que haviam se destacado com notas especialmente altas.

Escrevi ontem uma carta para o papai; se ainda não fizeste isso desde a volta às aulas não debes mais esquecer e escrever logo. Recebi uma carta de tio Victor que anuncia a chegada de Eudoxie que ficou mareada apesar das pastilhas de menta, de limão...²⁷⁷ enquanto havia no convés pessoas que a carregassem, ela esteve deitada por causa de seu enjoo. Ele ficou muito preocupado com isso e fez com que saísse do porto uma barca que a levou ao pré-dio e a encontrou assim.

Adeus, queridinha, sê ajuizada, te beijo com todo meu coração. Minha carta não está muito caprichada mas como eu disse no começo quase não tenho tempo.

Teu irmão querido,

Stéphane Mallarmé.

∫∫∫∫∫

A Monsieur Desmolins²⁷⁸.
Sens, 17 de janeiro de 1862.²⁷⁹

Querido paizinho,

O coração estava em tudo o que disse, em tua festa, em Saint-Étienne, no dia de ano novo. Eu queria tomar coragem, e tentar perseverar no Cartório²⁸⁰. Decididamente, isso é absolutamente desagradável para mim.

²⁷⁷ Segundo o organizador, a página está rasgada e faltam algumas linhas de sua parte inferior.

²⁷⁸ Avô materno do poeta, com bastante participação na sua criação desde a morte de sua filha Elisabeth, que faleceu quando Mallarmé tinha cinco anos. Mallarmé tinha também uma irmã mais nova, Maria, que morreu com treze anos de idade, quando Mallarmé tinha quinze anos.

²⁷⁹ Mallarmé tem nesse momento quase 20 anos e mora com seu pai, madrasta e meios-irmãos.

²⁸⁰ Mallarmé havia começado como “estagiário” no *Enregistrement* em 26 de dezembro de 1860, com dezoito anos de idade. Em um caderno de anotações

Quando saí do liceu exprimi o desejo de entrar na universidade. Era o que mais convinha a meu temperamento. O Cartório, a menos que ele realmente lhe agrade, não se contenta em absorver o tempo, ele absorve o indivíduo também; enquanto que na universidade, quanto mais o professor trabalha e aprende, mais o homem tem valor intelectual.

E entre as cadeiras que levam mais longe, é necessário considerar as de língua estrangeira.

Um exame é realizado em Paris todos os anos: eu o farei esse ano unicamente para ver como é e me apresentarei no ano seguinte seriamente, para o Inglês.

Recebido o resultado, se é nomeado professor com dois mil francos de fixo, sem contar eventualidades e as aulas particulares. No Cartório só terei mil e seiscentos francos dentro de cinco anos e com a condição de ganhá-los em qualquer cidade. Meu pai vai receber sua aposentadoria, demorará bastante esperar cinco anos, gastando e sem ganhar nada.

Como professor eu preparo minha licença em Letras, unicamente para poder comportar minha tese de doutorado. Uma tese sobre um autor estrangeiro por fazer será mais uma distração que um trabalho.

Uma vez doutor, o futuro se abre. Com alguns elementos de italiano e de espanhol pode-se chegar a professor de literaturas estrangeiras em uma faculdade.

Verás que há aí um lado tão brilhante quanto nos altos cargos da Administração. Se não se consegue chegar lá, fica-se ao menos tranquilo, o que é também um dos grandes atrativos do Cartório, e o único na verdade para mim.

No dizer de um jovem conhecido meu, com 24 anos de idade, que era no ano passado professor de inglês no Liceu e que está agora em St. Cyr com cinco mil francos de remuneração e aulas particulares, há nesse momento, desde que o ministro não quer mais esses velhos títeres ingleses que eram a razão do riso de seus alunos, há, afirmo, para jovens professores franceses e literariamente dotados, um verdadeiro futuro.

íntimas escreveu: “14 de dezembro de 1860: primeiro passo para o embrutecimento.” MAURON, Charles. *Mallarmé*. Paris: Seuil, 1964, p. 22. O *Enregistrement* é uma espécie de “bureau” do Estado, um espaço público, para o qual não temos equivalente, sendo que “cartório” pode ser o melhor deles.

Há oito ou dez dias reflito sobre isso; talvez tenhas recebido, ou se não, receberás, uma carta de mamãe²⁸¹ sobre esse assunto. Conversamos sobre isso seriamente em família: pesa e examina sobretudo isto: que, nossos meios sendo reduzidos pela aposentadoria iminente²⁸², só serei dependente por mais dezoito meses, no lugar de quatro ou cinco anos.

Eu te peço, querido paizinho, – e para que pedir, sabendo todo o interesse que tens por mim – reflète sobre isso com minha querida mãezinha²⁸³, vocês têm a experiência da vida e das coisas, cabe a vocês guiar-me.

Antes de te dar adeus, digo-te que meu pai recebeu seu afastamento e um subempregado para substituí-lo, que ele não vai melhor nem pior e que não sabemos que tempo desejar, os tempos úmidos e suaves distendendo seus nervos e deixando-o morno e pesado, e os tempos frios e tônicos excitando-o ao limite. Adeus, beijo-te com todo o meu coração, assim como minha querida mãezinha; meus cumprimentos a minhas tias e minhas primas.

Stéphane

|||||

A Monsieur Desmolins.

Sens, 26 de janeiro de 1862.

Querido paizinho,

Receberás com esta uma carta séria de mamãe, contendo o resultado da conversação de ontem com o Diretor. É um homem que eu não tinha apreciado quando estava no liceu e que tem grande interesse por mim, mesmo eu não sendo mais dos seus. Concorde absolutamente comigo e diz que com trabalho – e este trabalho será quase uma distração para mim – é impossível que eu não chegue a uma faculdade, estando poucos professores de línguas estrangeiras em situação de se fazer doutor e nenhum de-

²⁸¹ Não sua mãe, mas sua madrastra, Anna, segunda esposa de seu pai que sempre o tratou e foi tratada com bastante carinho.

²⁸² A aposentadoria de Numa Mallarmé, pai de Stéphane.

²⁸³ Mme. Desmolins, a avó.

les pretendendo muita coisa mais depois de chegar a uma cadeira de liceu.

A Escola Normal é indispensável, ou ao menos vantajosa, quando queremos ser professores de letras e não de línguas estrangeiras. O Diretor me disse que eu tenho mais futuro – e eu acredito nele – nestas últimas.

Aí está o que ele propõe que se faça.

Estudar o inglês aqui, em Sens, durante um ano com um professor, e ir passar um segundo ano na Inglaterra como professor de francês. Esta permanência de um ano inteiro me sorri pouco mas ele a julga indispensável, e diz que é uma das condições primeiras para o exame. Se me considerar suficientemente forte, passarei o exame em agosto de 1863, se não, em 1864. O Diretor conhece bem o examinador e se considera capaz de me recomendar a ele e, ainda mais, de me convocar como professor para seu liceu que será, talvez em Sens, talvez mesmo um liceu superior. Uma vez professor, prepararei minha licença e terei todas as chances de ser recebido. Licenciado, não para ser licenciado mas simplesmente para ter o direito de defender minha tese de doutorado, não terei mais nenhum trabalho árido pela frente e o futuro começa.

Eu compreendo, querido paizinho, quanto era legítimo de tua parte o desejo de me ver seguir uma carreira onde alcançaste distinção. Mas é necessário sacrificar por essa todas as minhas aptidões para uma outra carreira que teria ainda a vantagem de me dar dois mil francos em dois anos, enquanto que essa me daria mil e quinhentos em cinco? Isto deve ser considerado, agora que meu pobre pai vai receber sua aposentadoria.

Adeus, querido paizinho, te abraço de todo coração assim como minha querida mãezinha, a quem se endereça também esta carta, e espero uma resposta decisiva.

Teu neto que te ama de todo o coração.

Stéphane Mallarmé

Todos os meus cumprimentos a estas senhoras, e a minhas primas.



A Monsieur Desmolins.
Sens, 27 de janeiro de 1862.

Querido paizinho,

Acabo de receber tua boa e excelente carta. Já debes ter lido as nossas. Elas respondem, sem o saber, a uma parte de tuas objeções. Deixe-me falar ainda um pouco mais sobre isso. Eu não desdenho o Cartório, somente o considero menos coerente com minhas aptidões que a Universidade.

O diretor nos disse que os professores de línguas vivas que passam no exame fazem parte da universidade. Admitamos que ele tenha se enganado: uma vez professor de línguas, tiro minha licença. Licenciado, terei o mesmo estatuto que meus colegas, e não uma posição secundária.

Tu me falaste da Escola Normal e do professorado de letras. Creio (para mim) ter menos, muito menos, futuro nesta parte que naquela que busco: é ao menos a opinião do Diretor.

É raro, e impossível, diz ele, que um professor de línguas, instruído e podendo escrever ou falar, não chegue a uma Faculdade se ele é doutor. O mais difícil para mim não é ser doutor, é ser licenciado, e chegarei lá com trabalho, acréscimo, com um trabalho que será mais a meu gosto que aquele do Cartório, apesar de qualquer atrativo que ele possa ter ele para um espírito sério.

Para mim, acredito ser se não mais considerada pelo menos mais brilhante a cadeira de uma Faculdade que um escritório da Administração: brilhante para mim, quero dizer.

Quanto a minha saúde, há muitos professores de meus amigos que dão suas aulas sem gritar e não se cansam, mesmo sendo frágeis, e não acho que eu seja nem extremamente forte e vigoroso nem frágil.

Você falou de um Monsieur Lewis, Lowe ou Lane²⁸⁴? Eu não conheço ninguém com esse nome. Meu amigo, que é também professor em Saint-Cyr não é de Londres mas de Auxerre, e francês como eu. Seu nome o prova.

²⁸⁴ O nome exato é "Lane". M. Desmolins havia escrito para este professor inglês de Saint-Cyr para se informar sobre a carreira universitária, acreditando que era a ele que Mallarmé aludia em sua carta de 17 de janeiro. MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, p. 38, n. 1.

E não é seu rápido avanço que lhe fez me aconselhar esta carreira, ele o fez ainda estando em Sens.

Mamãe não tem tempo de escrever a vocês: eu mesmo, só tendo saído de meu escritório às cinco horas, tive apenas pouco tempo para rascunhar aqui os pensamentos e as reflexões do dia, porque o correio já parte.

Adeus vovô, abraço-te de todo coração assim como minha vovó, e prometo deixá-los felizes com meus sucessos nesta carreira, a menos que vocês queiram me deixar naquela da qual eu desejaria sair e onde não acredito fazer algo de bom.

Stéphane

]]]]]

A M. Desmolins,
Sens, 31 de janeiro de 1862.

Querido vovô,

Depois da leitura de tua carta de ontem, senti uma grande tristeza. Parecia que estavas me dizendo: “Permito-te fazer isso, *mas* se o fizeres vais me machucar e eu não ficarei contente contigo.” O que me parece pior que: “Eu te proíbo.” Este *mas* me torturava.

Mamãe me assegurou dizendo que percebia em tua carta, assim como na da vovó, que, sem me encorajar em nada, vocês me deixavam livre.

Falei então com o professor de inglês de Sens, um homem já maduro, e que, parece, tem um método excelente. Ele viria cinco vezes por semana, quer dizer, todos os dias, exceto às quintas, e suas aulas seriam de uma hora. Pediria várias tarefas, ele mesmo corrigiria os trabalhos e me deixaria uma tradução para corrigir as versões, a fim de não perder tempo e empregá-lo em lições práticas, gramática, conversação. Seria uma despesa, eu sei, mas eu mesmo a manteria.

O recebedor²⁸⁵ me assegura que este não seria um motivo para minha demissão, teria assim, no caso de grandes circunstân-

²⁸⁵ Seu superior no cartório.

cias imprevistas e misteriosas, uma porta aberta no Cartório até junho, período do primeiro exame. Quanto ao que me disseste, querido vovô, entre teus excelentes conselhos e tuas observações sérias, que deixado por minha conta eu não trabalharia o suficiente, isso pode ser verdade para um trabalho que não me aprouvesse como este que faço para o Cartório, por exemplo, se eu trabalhasse sem um chefe. E ainda, eu estaria mesmo por minha própria conta? Terei um professor como tinha um chefe, e trabalharei oito ou nove horas por dia no lugar de duas ou três. Enfim, querido vovô, te deixarei informado de todos meus estudos, de meus progressos. Para isso, escreverei em inglês, e frequentemente, sem que tenhas que me responder. Eu me esforçaria de todas as maneiras para me fazer digno da liberdade que me deste, e fiz uma pilha de três cartas escritas por ti e pela querida vovó sobre esse assunto grave, para relê-las com frequência para que elas me deem coragem, vendo que sobre mim apenas repousa meu futuro. Fica certo de que meu trabalho e um dia meus sucessos te farão recuperar os desgostos que experimentas nesse momento pensando, como teria feito minha pobre mãe que vocês substituem, em meu futuro; e que jamais terás que lamentar minha decisão. Tudo que te disse, digo-o também a minha querida mãezinha que confundo contigo em meu amor e meu reconhecimento. Adeus vovô; te abraço com todo meu coração, a ti e à Vovó.

Seu neto que os ama,
Stéphane M.

|||||

À Mme. Desmolins
Sens, 5 de fevereiro de 1862.

Querida mãezinha,

Recebi tua carta ontem, e, como podes perceber, não tardo a responder.

Meu querido vovô que me dizes estar *cansado* estaria em uma de suas más quinzenas, ou eu devo considerar simplesmente a palavra *cansado* em seu sentido próprio?

Quanto a nosso querido doente²⁸⁶, não está nem melhor nem pior fisicamente: moralmente está bastante irascível há cerca de um mês, sobretudo em relação às crianças: todas as atenções o irritam, parece querer que não nos ocupemos dele e queixa-se todas as vezes se lhe satisfazemos essa vontade.

Ele vai logo habitar teu álbum, ou, se não o tens, tua cômoda. Fizemos seu retrato por esses dias e pedimos doze cópias: como experimento será, como tudo o que se faz em Sens, sem valor: desejo que a semelhança, que será sua prova de qualidade, seja perfeita. Não paro de olhá-los em minha carteira. Isso te vai talvez assustar e não será elogioso para o vovô: eu prefiro seu retrato menor à grande fotografia de ambos: ele é menos coquete, menos jovem, mas mais vivo e verdadeiro. Um detalhe insignificante, sua ornamentação pintada de vermelho: eh! mesmo sendo um detalhe encantador para mim, isso o completa e o relembra, ou melhor, resume-o. Quanto ao teu, querida vovó, está perfeito, salvo o contraste de branco e negro que – culpa da fotografia – faz o rosto e as mãos parecerem duros e pálidos.

Comecei meus estudos ingleses: fica convencida, querida vovó, que, o professor vindo todos os dias e corrigindo meus deveres, não posso estar desocupado. Volto também ao latim que eu não tinha abandonado completamente. Será porque não sou obrigado a isso como somos na escola? não sei, mas o que me parecia obrigação pedante e entediante durante as aulas tem, agora que o faço livremente, um interesse especial: Os autores latinos estão abertos sobre minha mesa lado a lado com os franceses e são tão caros como eles. Quem sabe, considerando o futuro, se não vou voltar aos momentos esquecidos de meus versos latinos, ou seja, o que mais me assustava neste exame para a Licença em Letras. – Comecei meus deveres ingleses por uma coisa que era um dever em todas as acepções da palavra, quero dizer, por uma carta a Mr. Smith²⁸⁷, que será logo seguida de uma carta a Mr. Sullivan²⁸⁸,

²⁸⁶ Numa Mallarmé, semi-incapacitado devido, aparentemente, a um AVC, desde 1860. V. STEINMETZ, 1998, pp. 40-41, 43-44.

²⁸⁷ Sem dúvida o pai de Harriet Smyth, morta em 1859, em memória de quem Mallarmé escreveu “Seu túmulo está cavado!...” e “Seu túmulo está fechado!...”, em um caderno de anotações pessoais do tempo do liceu. MONDOR, 1954, p. 118.

²⁸⁸ Pai de Emma Sullivan, outra jovem inglesa cuja família era ligada aos Desmolins. MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, p. 43, n. 1.

que te enviarei. – Quanto ao que me dizes de um *colégio católico*, explica por favor, imploro sobre isso que não entendi bem. Falas também das despesas que não estão sob minha responsabilidade, mas o Código – se eu o cito, é porque o li nos escritórios do Cartório – não diz que a partir dos 18 anos os pais devem dar conta dos interesses de herança do filho, mas retiram o que ele gastou (desta idade aos 21 anos) da soma total, no caso dessas despesas excederem os juros? – Adeus, querida vovó, abraço-te com todo meu coração assim como o querido vovô e prometo a ambos toda a satisfação que tens o direito de exigir de mim, e muitas cartas de coração aberto.

Stéphane

Desculpa-me se corto a carta com algumas linhas²⁸⁹, mas peço que testemunhes junto a minhas tias todo meu reconhecimento pelo interesse que elas me dirigem. Não esqueças, querida vovó, de meus cumprimentos a Anna.

}}}}}

À Madame Desmolins.

Sens, 10 de fevereiro de 1862.

Querida vovó,

Como veio de ti a primeira ideia de um colégio católico, e como a carta do querido vovô é basicamente a tua repetida com um tom menos afável, é a ti que respondo.

Eu não compreendo nada sobre a admoestação de vocês por duplicidade e má-fé. Eu pedia uma explicação, e tu a recusaste, eu não insisti. Quando digo que não entendia claramente o que podia ser um colégio católico, era a partir da opinião de mamãe. É simplesmente um colégio onde não se professa a religião reformada, ou, como na França, uma casa mantida por padres? Mamãe tinha entendido ainda menos que eu, porque ela se perguntava se *interno* não queria dizer professor interno.

²⁸⁹ As últimas linhas, escritas verticalmente, cruzam as precedentes. Idem, ibidem.

Como não me concedes nenhuma informação, e como não posso me comprometer a realizar algo cujas condições não conheço, esta é minha resposta. Se pretendes que eu seja sequestrado durante um ano inteiro entre os quatro muros²⁹⁰ de um colégio, infeliz e sozinho, que eu volte a comer em um refeitório, a me deitar às oito horas em um dormitório para me levantar às seis, a passear em um pátio de recreação, submetido a mestres de estudos e no meio de moleques (eu digo moleques porque o ensino de colégio termina na Inglaterra no segundo ano, sendo que as demais disciplinas são acompanhadas pelo estudante em uma universidade), se queres me privar de ler qualquer jornal, sem meus livros e sem poder nem escrever a meus amigos nem receber cartas sem uma leitura prévia, repetindo coisas inúteis no lugar de aprender inglês, detestando essa prisão e vivendo em desespero, se tudo isso, eu acho, constitui o internato de um colégio católico, é evidente que não posso, eu, tendo gozado dois anos da vida, me enfiar lá de novo.

Até deixo de lado a questão do dinheiro, porque será mais dispendioso pagar uma pensão que viver de meu trabalho.

Só resta propor uma reconciliação. Se Londres te assusta, há outras pensões na Inglaterra e acredito que não terei muito a temer para minha virtude em uma cidade de província.

Se é a Inglaterra que te assusta, ainda sobra em Jersey uma cidade onde se fala inglês mas onde todos os costumes são franceses, St. Hélier. Lá seria mais difícil se estabelecer, por exemplo.

Haveria ainda Boulogne²⁹¹, mas não é suficientemente inglesa, os estrangeiros só estão lá de passagem, e duvido que haja pensões inglesas. Se é menos a Inglaterra que a vida livre que temes, seria necessário encontrar uma família inglesa a quem me confiarias e que eu só deixaria para encontrar o professor.

Aí estão várias opções. É preciso pesá-las e amadurecê-las. Eu não teimo em ir para a Inglaterra, mas teimo em não voltar a ser um aluno de colégio.

Não usei de estratégias: assim, querida vovó, não me acuses de duplicidade. Não há nada nessa carta que não seja sin-

²⁹⁰ *Entre quatro muros* é o título da recolha que Mallarmé compôs quanto era interno no liceu de Sens. In: MONDOR, 1954.

²⁹¹ Talvez Boulogne-sur-mer, principal porto pesqueiro francês e ponto constante de chegada de ingleses (que partem de Dover).

cero e de boa-fé. Adeus, querida vovó, abraço-te assim como meu querido vovô. Todo mundo está bem; meu pai sempre na mesma e o frio não o incomoda tanto mais. Teu neto afetuosamente,

Stéphane

|||||

A Henri Cazalis²⁹²

Sens, 5 de maio de 1862.

Caro... amigo,

Faz muito tempo que eu deveria ter lhe agradecido a especial delicadeza de ter me enviado, em seguida a sua publicação, a prosa de um de meus mestres mais venerados²⁹³, mas tendo saído há pouco de alguns dias brumosos e estéreis meu primeiro sorriso é para o senhor²⁹⁴.

A exclamação do Sr. Prudhomme “Este sabre ó o mais belo dia de minha vida” sempre me pareceu infinitamente grotesca: mas aí estão quinze dias em que a considero muito natural, para não dizer mais; porque, se não foi minha primeira palavra, vendo Emmanuel²⁹⁵ tirar de sua mala o jornal esperado, foi ao menos

²⁹² Conheceu Mallarmé por intermédio de seu antigo colega Emmanuel des Essarts, quando terminava sua licença em Direito. Henri Cazalis (1840-1909), reconvertido à medicina a partir de 1865, fará uma carreira dupla de médico higienista e poeta parnasiano sob o pseudônimo de Jean Lahor. Nos anos entre 1862-1871 foi o confidente mais constante de Mallarmé.

²⁹³ O artigo de Baudelaire sobre *Os miseráveis* de Victor Hugo, que acabara de ser publicado no periódico *Le Boulevard*, em 20 de abril.

²⁹⁴ Já na carta seguinte, de 24 de maio de 1862, Mallarmé começa a “tutoyer”, tratar por “tu”, Cazalis.

²⁹⁵ Emmanuel des Essarts (1839-1909), nomeado professor no liceu de Sens em 1861, tornou-se amigo de Mallarmé, que introduziu no meio literário parisiense. Depois de diferentes cargos no liceu, especialmente em Avignon, fará uma carreira universitária em Dijon (1872) e mais tarde em Clermont-Ferrand, de 1874 até sua morte. É filho de Alfred des Essarts, escritor, o “senhor Des Essarts” mencionado pouco adiante.

meu primeiro e sincero pensamento: “Este *Boulevard* é um dos mais belos dias de minha vida!”

Ele é de fato precioso, três vezes precioso. Primeiramente, porque o senhor pensou em mim; e depois, porque é uma carta de visita que anuncia uma pequena viagem a Sens; enfim, porque, mesmo o senhor sendo *o senhor* enviando-me o artigo, Baudelaire ali é Baudelaire.

O senhor não sabe o quão impaciente eu espero o próximo mês que – Emmanuel me prometeu, sob juramento – deve trazê-lo a Sens, assim como o excelente senhor Des Essarts.

Acredito que o prisioneiro de Béranger²⁹⁶ não suspirará mais atrás das andorinhas.

É egoísta o que acabo de dizer, porque sei previamente que o menos encantado com o encontro será o senhor. Emmanuel, cuja imaginação é cheia de coração ou cujo coração é cheio de imaginação, deve me ter pintado para o senhor, se julgo pelo bom acolhimento que o senhor deu a meu nome, cada vez que ele o pronunciou, sob cores cujo brilho a amizade avivava infinitamente. Como o senhor ficará desiludido quando vir este indivíduo desagracioso que fica dias inteiros com a cabeça sobre o mármore da lareira, sem pensar²⁹⁷: Hamlet ridículo que não pode dar conta de sua prostração.

Sei por antecipação que minha surpresa, despertada há muito tempo pelo retrato que Emmanuel me fez do senhor, transformado em admiração fraternal durante a leitura de uma certa *Carta*²⁹⁸ impressa pelo editor dos *Miseráveis*, crescerá dia a dia quando vir com meus próprios olhos tudo que há de especial e generoso no senhor.

Temos séries de felicidades, de infelicidades: podemos dizer também, graças ao encantador provérbio: *Os amigos de nossos amigos...*, que os amigos não vêm sozinhos. Era já uma enorme alegria para mim, conhecer este coração de ouro e este talento

²⁹⁶ Referência a uma canção do poeta Béranger (1780-1857), “Les hirondelles”, onde há um cativo que canta a saudade da França.

²⁹⁷ Imagem quase caricatural que poderia ilustrar as constantes crises depressivas do poeta, assim como sua obsessão por Hamlet, presente em sua obra desde o poema “*Le guignon*” (escrito, em sua primeira versão, nessa época) até “*Un coup de dés*”.

²⁹⁸ Publicada por Cazalis, sem nome de autor. Trata da história romana e suas ideias imperiais, sendo “endereçoada” aos franceses.

de ouro que se chama Emmanuel, de que não falo o suficiente aqui; não teria ousado esperar que esta amizade me revelaria uma outra tão sincera como a que nos unirá.

Deixa-me então, esperando sua feliz aparição em Sens, caro amigo, apertar-lhe a mão e acredita-me seu devotado.

Stéphane Mallarmé

~~~~~

A Henri Cazalis,  
Londres, 3 de junho de 1863.

Meu bom Henri,

Não se espante ao ver o envelope desta carta escrito a lápis. Fizemos ontem um passeio de barco magnífico pelos bosques encantados de Richmond, e queríamos fixar certos instantes e datar uma bela carta para você do tronco de alguma bétula pendendo sobre a água verde e sombreada. Mas a corrente nos levou. Já há bastante tempo a corrente me leva através dos dias e vivo não sei como. Gosto tanto de ti que não te escrevo. A princípio teria muito a te contar se o fizesse, e em seguida, é inútil, porque conheces meu coração melhor que eu.

Marie sorriria se me visse tracejar esta frase: “Tenho muito para te contar”, porque acontece dez vezes em uma noite que à menor de suas ações que finjo maliciosamente mal interpretar, brado: “Vou contar para Cazalis!” Ela faz o mesmo. És o supremo justiceiro<sup>299</sup>.

Então, meu BichoHenriPapão, vais me perdoar meu silêncio – como te perdoo por seres melhor que eu.

Falas-me da Suíça<sup>300</sup>. Há tanto azul lá, além do céu, – e os olhos de Marie que me seguiriam – que esse sonho é um daqueles

---

<sup>299</sup> Cazalis foi uma espécie de cupido no início da vida comum do futuro casal Mallarmé.

<sup>300</sup> A carta anterior de Cazalis sugeria a Suíça como um lugar interessante para Mallarmé trabalhar, segundo informações que havia recebido recentemente.

cuja crina afago com mais cuidado e que cavalgo com mais alegria.

Mas, pensa! posso ir a um país que ignoro sem ter nada certo a minha frente? Seria sábio? O que seria de nós se os vivessem a faltar? Se só sonhasse com a Suíça por suas geleiras virgens e a neve que lá é uma flor como o lírio, partiria sem um *penny* em meu bolso e com nossos dois cérebros plenos de estrelas. Voaria até lá como um Artista.

É certo que eu não sofreria desapontamentos. Mas querendo apenas criar um Banco onde possa converter em prata as minas de meu pensamento, temeria desilusões. Já as conheço demais.

De qualquer forma, obrigado, meu Henri, por ter tão prontamente pensado em mim, e tenha certeza: acredite que não entrarei em nenhuma repartição e que mantereí esse orgulho<sup>301</sup>. A vida de professor em um liceu é simples, modesta, calma. Ficaremos tranquilos. Espero por isso.

De qualquer forma, gostaria mais de redigir muitos processos de escrivão do que artigos feitos em troca de algumas moedas de cem contos. Acho que Emmanuel se equivoca grandemente ao se deixar ir com muita leviandade: comete facilmente demais esses tipos de páginas brilhantes e vazias.

Ele confunde demais o Ideal com o Real. A bobagem de um poeta moderno chegou ao ponto de desolar-se com o fato de que “a Ação não fosse a irmã do sonho”<sup>302</sup>. Emmanuel é daqueles que se arrependem disso. Meu Deus, se fosse diferente, se o Sonho fosse assim deflorado e humilhado, onde então nos salvaríamos, nós infelizes que a terra desgostosos da terra e que temos apenas o Sonho por refúgio. Oh, meu Henri, embriaga-te de ideal. A felicidade aqui de baixo é ignóbil – é preciso ter mãos bem calejadas para apanhá-la. Dizer: “Sou feliz!” é dizer: “Sou um fraco” – e mais frequentemente: “Sou um ingênuo.” Porque é preciso não ver acima desse teto de felicidade o céu do Ideal, ou fechar os olhos deliberadamente. Fiz um pequeno poema sobre essas ideias, “Les Fenêtres”; envio-te: e um outro, “L’Assaut”, que é vago e precário como um devaneio. De uma cabeleira que fez nascer em meu cérebro a ideia de uma bandeira, meu coração,

---

<sup>301</sup> Cazalis o havia aconselhado a não voltar a esse tipo de trabalho.

<sup>302</sup> Um dos versos finais de “Le reniement de Saint Pierre”, poema de *Les fleurs du mal*. BAUDELAIRE, 1980, pp. 90-91.

tomado de um ardor militar, se lança através de paisagens assustadoras e vai sítar o Castelo forte da Esperança para plantar ali esse estandarte de ouro fino. Mas, o insensato, depois desse curto momento de loucura, percebe a Esperança que é apenas um tipo de espectro velado e estéril. Reúno a esses poucos versos aqueles que me pedes. Gostaria que tivesses a maior parte de meus versos. Eu os enviarei em cada uma de minhas cartas. Meu Henri, envia-me os muito belos poemas em prosa de que Emmanuel me falou. Eu os quero. Dizes-me que encontrou almas nobres, educadas e simpáticas. Feliz! eu te invejo muito, estando tão só aqui. Não tenho ninguém com quem conversar sobre Arte, poetas, o Ideal. Não conheço sequer um artista sério e jovem em Londres.

Aperta a mão de teus amigos, que amarei apenas por esse título, da parte de um espírito boêmio sempre desgostoso do lugar em que acampou e que gostaria de repousar no calmo e nobre encontro com eles.

Adeus, meu Henri: sim, aqui embaixo há um cheiro de comida.

Marie e eu te abraçamos. Faremos com que saiba do dia de nosso casamento, que não tardará.

Teu irmão,

Stéphane.

}}}}}

À Cazalis

[Tournon, 7 de janeiro de 1864.],

Meu Henri,

Envio enfim este poema do Azul que parecias tão desejoso de possuir. Eu o trabalhei, esses últimos dias, e não te esconderei que ele me fez infinitamente mal, — ainda que antes de pegar a pena fosse necessário, para conquistar um momento de lucidez perfeita, arrasar minha enervante Impotência. Ele me fez muito mal, porque banindo mil graciosidades líricas e belos versos que

assombravam insistentemente meu cérebro, quis manter-me implacavelmente em meu tema. Eu juro que não há uma palavra que não me tenha custado muitas horas de pesquisa, e que a primeira palavra, que reveste a primeira ideia, embora apresente por si própria o *efeito* geral do poema, serve ainda para preparar a última. O *efeito produzido* – sem uma dissonância, sem um ornamento que distraia, ainda que adorável, – é isso que procuro. Estou certo, tendo lido os versos para mim mesmo, talvez duzentas vezes, que foi atingido. Resta agora visar o outro lado, o lado estético. É belo, há aí um reflexo da Beleza? Aqui, se eu falasse, começaria minha imodéstia, tu decides.

Henri, estamos longe destas teorias literárias de composição segundo as quais nosso glorioso Emmanuel toma um punhado de estrelas da via láctea para semeá-las sobre o papel e deixá-las formar ao acaso constelações imprevisitas! E como sua alma entusiasta, ébria de inspiração, recuaría de horror frente a meu modo de trabalhar! Ele é o poeta lírico, em todo seu admirável derramamento. Entretanto, quanto mais adiante for, mais serei fiel às ideias severas que me legou meu grande mestre Edgar Poe.

O poema inaudito do Corvo foi feito assim. E a alma do leitor goza *absolutamente* como o poeta quis que ela gozasse. Ela não sente nenhuma impressão além daquelas que ele previu. – Assim, siga meu pensamento em meu poema, e veja se é isso que sentiste lendo-me. Para começar de um modo mais amplo, e aprofundar o conjunto, não apareço na primeira estrofe. O *azur* tortura o impotente em geral. Na segunda, começa-se a suspeitar, por minha fuga frente ao céu possuidor, que eu sofra dessa terrível doença. Preparo nesta estrofe ainda, por uma fanfarronice blasfematória *Et quelle nuit hagarde*, a ideia estranha de invocar as névoas. A oração ao *Cher Ennui* confirma minha impotência. Na terceira estrofe estou em fúria como o homem que vê vingar sua promessa enraivecida. A quarta começa com uma exclamação grotesca, de estudante libertado<sup>303</sup>. *Le ciel est mort!* E, em seguida, munido dessa certeza admirável, imploro a Matéria. Aí está então a alegria do Impotente. Cansado do mal que me rói, quero experimentar a felicidade comum da massa e esperar pacientemente a morte obscura... Digo: *Je veux!* Mas o inimigo é um espectro, o céu morto *volta*, e eu o escuto cantar nos sinos azuis.

<sup>303</sup> Se considerarmos o tempo de vida que Mallarmé passou em colégios internos, e o quanto não gostava deles, essa ideia ganha ainda mais sentido.

Ele passa, indolente e vencedor, sem sujar-se nessa bruma e simplesmente me transpassa. Ao que clamo, cheio de orgulho e não enxergando aí um castigo justo para minha prostração, que sinto *uma imensa agonia*. Ainda quero fugir, mas percebo meu erro e reconheço *que estou assombrado*. Era necessária toda essa penosa revelação para motivar o grito sincero, e bizarro, do fim, o *azur...* – Vês, para aqueles que, como Emmanuel e como tu, procuram em um poema outra coisa além da música do verso, há aí um verdadeiro drama. E foi uma dificuldade terrível combinar, em justa harmonia, o elemento dramático, hostil à ideia de Poesia pura e subjetiva, com a serenidade e a calma de linhas necessárias à Beleza.

Mas vais me dizer que é muita enrolação para uns versos que são bem pouco dignos de. Eu o sei. Entretanto, me agradou te contar como eu julgo e concebo um poema. Abstrai dessas linhas toda alusão a mim, e tudo que tem relação com meus versos, e lê essas quatro páginas friamente, como o esboço, muito mal escrito e informe, de um artigo sobre arte.

*Tuus,*

Stéphane Mallarmé

Eu não releio. E te faço ler, *povero!*

|||||

A Henri Cazalis

Tournon, domingo à noite. [30 de outubro de 1864]

Meu bom Henri,

A triste carta negra<sup>304</sup> que recebemos ontem me fez compreender teu silêncio. Triste! pobre amigo, um outro luto vem te afligir e tudo que foi tua infância se vai ao mesmo tempo! Nós te lamentamos do fundo do coração, porque conheço esta solidão

---

<sup>304</sup> A mãe de Cazalis acabara de morrer.

fria que geram, quando vão, os entes queridos que dirigiram nossos primeiros anos.

Mas, afastemos por um momento de nosso horizonte esses pássaros fúnebres, e fixemos juntos nossos olhares sobre o azul pálido de outono que passa, por esses tempos, em nossos pensamentos.

Que andas fazendo? Trabalhas a medicina, já, sem se desinteressar por colocar uma última vez a mão em tuas pedrarias literárias – pedrarias azuis que caem, com um adorável balbucio, como a água de um jato de água, em pérolas, sob um raio de lua.

Quanto a mim, aí estou resolutamente com as mãos na obra. Comecei enfim minha *Hérodíade*. Com terror, porque invento uma língua que deve necessariamente brotar de uma poética muito nova, que poderia definir nestas duas palavras: *Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz*.

O verso não deve, portanto, no poema, ser composto por palavras; mas por intenções, e todas as palavras devem se apagar perante a sensação. Não sei se me entendes, mas espero que me aprove quando tiveres conseguido. Porque *eu quero* – pela primeira vez em minha vida – conseguir. Não tocaria nunca mais em minha pluma se fosse derrubado.

Considera que esses esforços, bem incomuns, me cansam e me esgotam, ao ponto de não poder apertar tua mão com uma carta senão raramente.

Pena! o *baby* vai me interromper<sup>305</sup>. Já tive uma interrupção, a presença de nossa amiga<sup>306</sup> – com quem, na verdade, o demônio da perversidade me fez ser muito amargo, não sei por que –. Além disso faz um desses dias tristes e cinzas, em que

O poeta afogado sonha versos obscenos.

Até os escrevi, mas não os enviarei porque as perdas noturnas de um poeta deveriam ser mais que vias lácteas, e a minha não é mais que uma mancha vã.

---

<sup>305</sup> Marie, a esposa de Mallarmé, estava grávida. O bebê, Geneviève, nasceria em menos de um mês, em 19 dez. 1864. Marie se considerava, e o sentimento era recíproco, muito amiga de Cazalis, que havia feito um certo papel de Cupido entre os dois quando eles, Mallarmé e Marie, ainda estavam em Londres.

<sup>306</sup> Uma senhora, Madame Seignobos, que havia feito uma visita ao casal.



Adeus, meu Henri, é impossível hoje fazer brotar de meu cérebro duas ideias coerentes. Mas te abraço, o que vale mais. Marie aceita minha proposta de também fazê-lo. Acredito que ela será *uma mãezinha* em quinze dias; tu o saberás assim que.

Teu,  
Stéphane

|||||

A Eugène Lefébure.

Sábado, e dias seguintes [em torno de 18 de fevereiro de 1865, data deduzida].

Meu bom amigo,

Pensei muito no senhor nesses últimos dias, no leito, onde me retinha uma tosse má complicada por um tédio vulgar e sujo. Estava quase para escrever-lhe quando recebi sua carta. Começo pelas respostas, a fim de conversar um pouco e de dizer-lhe enfim como experimentei seus versos.

E que tristeza teve! Sua mulher terá sido imprudente, estava fatigada<sup>307</sup>? Um gesto violento, um movimento mal conduzido são às vezes suficientes para uma tal infelicidade. Enfim, vejo que não está mais atormentado e que sua doente querida pode viajar de seu leito a sua poltrona. Fico mais tranquilo. Mas, entretanto, aja sabiamente a fim de evitar consequências...

Aqui, quanto a mim, todo mundo vai bem. Minha Marie está entretanto muito fraca e, com a dureza alemã de sua cabeça, não concordou em ficar de cama tempo suficiente depois do nascimento de Geneviève, algo de que ela se ressentia a cada minuto. *Minha filha* é um bebê maravilhoso que faz as delícias das comadres da vizinhança. Ela é bastante inteligente e declara, com fortes gritos, que decididamente não lerá o *Deux reines* do senhor Legouvê<sup>308</sup>.

---

<sup>307</sup> A esposa de Lefébure havia perdido um bebê e caído doente. Ela morreria, com 19 anos, em julho de desse mesmo ano.

<sup>308</sup> *Les deux reines de France*, obra de Ernest Legouvê (1807-1903), da *Académie Française*.

*Les élévations*<sup>309</sup> me parecem detestáveis: o pensamento frouxo se distende em lugares comuns e, quanto à forma, vejo palavras, palavras, postas muitas vezes ao acaso, sinistro podendo ser substituído por lúgubre e lúgubre por trágico<sup>310</sup>, sem que o sentido do verso mude. Não sentimos nessa leitura nenhuma sensação nova. O ritmo é muito habilmente manejado, é o que redime tanta grisalha e verborragia, mas e daí?

Diz-me que maltrato um amigo? Não, Des Essarts é um dos raros seres que amo muito; apenas, por uma enorme infelicidade, não posso suportar sua poesia que desmente tudo o que penso dessa arte.

Para recompô-lo dessas páginas repugnantes, envio-lhe um drama em prosa para o qual o teatro será muito banal, mas que lhe aparecerá em toda sua divina beleza, se o ler, sob a claridade solitária de sua lâmpada: *Elën*, de meu amigo Villiers de L'Isle Adam.

A concepção é tão grandiosa quanto Goethe a teria sonhado, é a história eterna do Homem e da Mulher. Os personagens são incomparáveis, desde Samuel Wissler, esse grande filósofo que se dá o trabalho de ser um gênio quando fala, e não é o grande homem de figuração que se inventou para esses dramas, até esta fatal Elën; e Tanuccio, pérfido como a lua italiana, e Madame de Walburg, “o orgulho obscuro de seus olhares não deixa desaparecer jamais a festa lúgubre de seu coração” – frase espantosa! – e este amante humano, Andréas de Rozenhal<sup>311</sup>!

Encontrará aí cenas inauditas; não conheço mais bela que aquela da lembrança das horas de amor intensificado pelo ópio bebido por desatenção, a segunda do terceiro ato. E quanto às últimas, elas igualam a cena do cemitério de Hamlet.

Não digo nada sobre o estilo. Uma sensação será percebida a cada uma das palavras, como quando se lê Baudelaire. Não há uma sílaba que não tenha sido pesada durante uma noite de reflexão. Já há três anos, aliás, Villiers preparava essa obra.

Em uma palavra, o pensamento, o sentimento da Arte, os desejos voluptuosos do espírito (mesmo o mais *blasé*) têm aí uma festa magnífica. Deguste gota a gota esse frasco precioso.

---

<sup>309</sup> Livro de Emmanuel Des Essarts.

<sup>310</sup> Em francês as três palavras – *sinistre*, *lugubre*, *tragique* – têm o mesmo número de sílabas e a mesma, a segunda sílaba, tônica, o que é particularmente importante, obviamente, do ponto de vista formal.

<sup>311</sup> Todos esses são personagens do drama de Villiers de l'Isle-Adam.

Espero com verdadeira paciência sua apreciação.

Agradeço a indicação sobre o detalhe do tema de *Hérodias*<sup>312</sup>, mas não me servirei dele. A mais bela página de minha obra será aquela que só conterá esse nome divino de Hérodias. O pouco de inspiração que tive eu o devo a esse nome, e acredito que se minha heroína tivesse se chamado Salomé eu teria inventado essa palavra sombria, e vermelha como uma romã aberta, *Hérodias*. Além disso, atendo-me a fazer um ser puramente sonhado e absolutamente independente da história. Sei que me compreende. Nem mesmo invoco todos os quadros dos alunos de da Vinci e de todos os florentinos que tiveram essa amante e a nomearam como eu.

Mas jamais farei minha tragédia, meu triste cérebro é incapaz de qualquer aplicação e se parece com os riachos varridos por muitos barcos. Sou um fraco, ou talvez um infeliz embrutecido e apagado que às vezes reencontra uma luz mas não sabe brilhar durante oitocentos versos.

Agradeço ainda pelos seus artigos de Taine. Eu não os li. O que inculpa a Taine é pretender que um artista é apenas o homem levado a sua suprema potência enquanto acredito que pode perfeitamente haver um temperamento humano muito distinto do temperamento literário. Isso me faz formar sobre ele um julgamento diferente do seu: acho que Taine só vê a impressão como fonte das obras de arte, e não tanto a reflexão. Frente ao papel, o artista *se faz*. Ele não acredita, por exemplo, que um escritor possa mudar inteiramente sua maneira, o que é falso, observei isso em mim. Criança, no colégio, eu fazia narrativas de vinte páginas, e era reconhecido por não saber parar. Ora, desde então, não exagerei, antes, o amor pela condensação? Tinha uma prolixidade violenta e uma expansão entusiasta, escrevendo tudo de primeira, bem entendido, e acreditando, quanto ao estilo, na efusão. O que

---

<sup>312</sup> Mais de um amigo de Mallarmé chamou-lhe a atenção para o fato de que ele na verdade havia construído, sob o nome de *Hérodias*, uma reconstituição de Salomé. Herodias, originalmente esposa de Herodes Felipe, casou-se em seguida com Herodes Antipas, seu cunhado. João Batista, o primo de Jesus Cristo, é preso sob suas ordens porque a acusava de adultério e incesto. Ao fazer a filha, Salomé, dançar para Herodes, consegue a “cabeça” do profeta, numa das histórias bíblicas mais terríveis e simbólicas da perfídia feminina, onde poder, beleza, erotismo e morte se misturam profundamente. Ver ainda MARCHAL, 2005.

há de mais diferente do escolar de então, verdadeiro e impulsivo, que o literato do presente, que tem horror a qualquer coisa dita sem que seja *arrumada*?

Mas falemos do senhor. Que horas preciosas passei ontem, seus versos nas mãos, respirando esse perfume leve de rosa um pouco murcha que eles emanam, sentindo em mim o *frisson* dos choupos amarelos e, por instantes, esses atrozes ferimentos que se parecem com as espadas subitamente quebradas que temos na espinha dorsal e que desaparecem antes que a raiva tenha subido aos olhos.

Este último verso, por exemplo, desta peça inaudita *À ma fenêtre*<sup>313</sup>.

*Le désir irrité se tord comme un serpent.*<sup>314</sup>

Este outro:

*O mon Dieu! la Mort m'entre au flanc...*<sup>315</sup>

O senhor os conhece.

Meus poemas preferidos são, antes de tudo: *Les paradis, Au bord de la mer, Ciel d'hiver, L'Avenue, On célébrait des morts la messe révéree, Les marbres, Un soir à ma fenêtre, La noce des serpents, Kief, Vere rubente, Le retour de l'ennemie, Le pingouin, Le soleil disparaît dans son rouge brasier, L'adieu.*

Deus, como o senhor é meu irmão! Acredito que sentirá uma simpatia singular por Villiers; ele, Mendès<sup>316</sup> e o senhor, entre os jovens poetas, compõem minha família espiritual.

Agora uma reprimenda. O Amor é por demais o objeto de seus poemas e essa palavra, muito incolor, retorna seguidamente

---

<sup>313</sup> Lefébure havia mandado alguns poemas para Mallarmé. Seis deles seriam publicados em *Le Parnasse contemporain* e os outros todos permaneceriam inéditos. Lefébure seguiria uma outra carreira e se tornaria mais tarde um egiptólogo importante.

<sup>314</sup> “O desejo irritado se torce como uma serpente.”

<sup>315</sup> “Ó meu Deus! a Morte me invade o flanco...”

<sup>316</sup> Catulle Mendès (1841-1909), poeta e amigo, um dos editores do primeiro *Parnasse contemporain*.

de uma forma um pouco insossa. Se não é salientado por um condimento estranho, a lubricidade, o êxtase, a doença, o ascetismo, esse sentimento, indefinido, não me parece poético. Para mim, eu só poderia pronunciar essa palavra sorrindo, nos versos. É talvez uma expressão gasta? Não, acredito que é porque o amor, simples, é um sentimento natural demais para poder gerar uma sensação nos poetas *blasés* que leem os versos; e falar-lhes dele é como se o senhor quisesse fazer experimentar a água profunda e fresca de uma fonte nos palácios, inflamados pela aguardente e que um fósforo incendiaria, de ébrios antigos.

Sou bem cruel, meu bom amigo, por dizer-lhe isso ao pé de seu “pequeno anjo chinês”<sup>317</sup> que, se me lesse, me arrancaria certamente os olhos com suas unhas pintadas, – mas não me queira mal; o que sobretudo me indis põe contra essa palavra que não digo e não escrevo senão com uma certa impressão desagradável, é a tolice com a qual cinco ou seis farsantes, e Des Essarts faz parte desse número, instituíram-se os sacerdotes desse gordo menino vermelho e bochechudo como um filho de açougueiro, que eles chamam de Eros, olhando-se com o êxtase do martírio cada vez que completam seus ritos fáceis, e montam sobre mulheres que haviam seduzido como sobre a pira! Em uma palavra, dizendo que tudo está ali, enquanto na verdade o Amor é apenas um de mil sentimentos que sitiam nossa alma, e não deve ter mais lugar que o medo, o remorso, o tédio, o ódio, a tristeza.

Mas teria feito melhor ao consagrar todo esse papel à análise da rara sensação que me dão seus versos que acredito ter escrito, de tanto que se parecem comigo.

Adeus, meu bom amigo – esforce-se por vir para me evitar o trabalho penoso de tão longas cartas, porque tenho sempre tantas coisas para dizer-lhe. Cuide bem, enquanto espera, daquela que me despedaçaria com suas garras de carmim, e nós esperamos que sua primeira missiva seja toda sorridente de boas notícias. Minha mulher lhe aperta as mãos de todo seu coração e Geneviève lhe sorri, tudo que ela sabe fazer. Quanto a mim o senhor sabe se e como o amo.

Seu,

Stéphane Mallarmé

---

<sup>317</sup> Trata-se, parece ficar claro, da jovem esposa de Lefébure.

E o senhor ainda estuda inglês? Pensava que lorde Chesterfield<sup>318</sup> era apenas um perfeito gentleman, mas oco como um Massillon<sup>319</sup> epistolar. Devolverei seus versos, empacotados, com Taine, quando tiver copiado uns e lido o outro. Enquanto isso lhe endereço o *Voyage aux Pyrénées*<sup>320</sup>, muito vivo, Arnim<sup>321</sup> que amo e Schlemyl<sup>322</sup> que não amo, separado da sombra enrolada.

Não me esqueça junto a sua pobre avô<sup>323</sup>.

|||||

A Henri Cazalis.

[Tournon, quinta-feira à noite, 30 mar. ou 6 abr. 1865.]

Meu bom Henri,

Tinha reservado minha noite ao trabalho, também, apesar da cruel enxaqueca que me priva dessa felicidade, pois não sei me resolver a ir para minha cama sem tocar em minha pluma. Rabisco então algumas linhas para ti.

Estou triste. Um vento glacial e negro me impede de passear, e não sei o que fazer em casa quando meu cérebro fraco me proíbe de trabalhar. Além disso, sinto aversão por mim: recuo, frente aos espelhos, vendo meu rosto degradado e apagado, e choro quando me sinto vazio e não posso jogar uma palavra sobre meu

---

<sup>318</sup> 4º conde de Chesterfield; escritor e homem de estado inglês ( 1694-1773). Lefébure havia recomendado a Mallarmé a leitura de um texto desse autor tratando do sublime.

<sup>319</sup> Jean-Baptiste Massillon (1663-1742), bispo francês e orador bastante respeitado.

<sup>320</sup> Do mesmo Taine, publicado em 1855.

<sup>321</sup> Achim von Arnim (1781-1831), poeta e romancista romântico alemão.

<sup>322</sup> *L'histoire merveilleuse de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso (1781-1838), escritor e botanista alemão de origem francesa, é uma história fantástica publicada em 1813, com uma tradução francesa de 1822 feita pelo próprio autor. Nessa obra o herói vende sua alma ao diabo que a enrola, dobra e põe no bolso, o que já explica a “brincadeira” seguinte.

<sup>323</sup> O avô paterno de Lefébure havia se suicidado no ano anterior.

papel implacavelmente branco. Ser um velho, acabado, com vinte e três anos, quando todos que amamos vivem na luz e nas flores, na idade das obras-primas! E não ter nem mesmo o recurso de uma morte que teria podido fazer crer, a todos, que eu era alguma coisa e que, se nada resta de mim, só o Destino que tivesse me levado deveria ser acusado!

É verdade que tudo colaborou para meu nada. Cabeça fraca, eu tinha necessidade de todas as superexcitações, a dos amigos cuja voz inflama, a dos quadros, da música, do barulho, da vida. Se havia uma coisa, sobre a terra, de que deveria fugir, era a solidão que só aviva os fortes. Ora, estou condenado a uma solidão excepcional, em uma região feia, sem mesmo a companhia da natureza.

Quando não saio, por quinze dias, minha vida se passa então no colégio, que é na frente, e em nossa casa que conheço em toda sua tristeza. Jamais abro a boca para falar com um homem. Compreendes isso? Tu me dirás que tenho Marie; Marie, mas sou eu, e me revejo em seus olhos alemães. Ela mesma, de resto, vegeta como eu. Minha Geneviève é adorável de abraçar dez minutos, mas depois?

Eu que jamais conheci a vontade, eu *quero* desde algum tempo me acostumar a velar e reanimar meu corpo miserável (tenho tão pouca vida que meus lábios pendem e minha cabeça, que não pode mais se endireitar, se inclina sobre meu ombro ou cai sobre meu peito), e então! quando, depois de uma jornada de espera e de sede, vem a hora santa de Jacó, a luta com o Ideal, não tenho a força de alinhar duas palavras. E será o mesmo, amanhã!

Isso envenena minha vida: depois dessas humilhações, não tenho mais paz no coração para olhar Marie e Geneviève com um coração feliz; meus amigos mesmo, todos, temo como a juízes.

Mas essas queixas são muito entediantes, mesmo para ti. Termino-as. Somente, não me queiras mal; um grande gênio, um pensador austero, um sábio, encontrariam um estímulo em minha solidão; mas um pobre poeta – quer dizer, um instrumento que ressoa sob os dedos das diversas sensações – está mudo quando vive em um meio onde nada o emociona, então suas cordas se distendem e vêm a poeira e o esquecimento.

Tu me falaste de grutas basálticas. Haveria, nos primeiros dias de agosto, porque só então estarei livre, uma excursão admirável para fazer na Ardèche. Eu a programei várias vezes, mas a falta de dinheiro me pregou no solo. Partiríamos de Tournon para

ir à casa de nosso amigo próximo que preencheria cartas para aqueles que nos guiarão na região: destas montanhas, muito bonitas, ganharíamos Ferbier-des-Joncs, fonte do Loire, depois as grutas, depois a surpreendente maravilha da ponta do Arco, que podes ver em *La France pittoresque*<sup>324</sup>, sobre os cais, depois a célebre ruína de Rochemaure, de grandiosidade única, enfim o ninho de águias e bispos, Viviers. Subiríamos o Rhône, então, em barco a vapor até minha plana e magra Tournon. Seria uma viagem pouco custosa, nada vulgar e banal, e que ao mesmo tempo apresentaria muitas das grandes belezas da França.

E que dias felizes, para nós dois! Sozinho, experimento tal desgosto que não a faria jamais. – Promete-me que virás<sup>325</sup>.

E teu livro? Quando o teremos? nesse dia sentirei uma das grandes alegrias de minha vida – mas que não me ressuscitará, *hélas!*

Adeus. Nós três te abraçamos. Marie está bem cansada; Geneviève está com gripe, a pobrezinha, e chora toda a noite.

Teu

Stéphane.

|||||

A Mme. Mallarmé,  
Paris, manhã de sábado [23 de dezembro de 1865].

Minha boa Marie,

Minha pobre Marie, não poderei te ver na noite de Natal. Aí está por quê. (Esqueças este detalhe assim que o tenhas lido, porque ele me fará risível a teus olhos, e quero que me respeites!) Tenho há um dia uma cabeça-de-prego<sup>326</sup> muito dolorosa, localizada justamente onde bates em Geneviève, quando ela não se comporta. Sofro, mesmo sentado em poltronas macias: será por-

<sup>324</sup> Possivelmente parte de uma obra de 12 volumes, o *Univers pittoresque*. CM, I, 151, n. 1.

<sup>325</sup> Apesar dos planos, Mallarmé jamais realizará essa viagem.

<sup>326</sup> O autor usa o termo “clou”, um sinônimo, como a “cabeça-de-prego” em português, para furúnculo.



tanto um suplício cruel e mesmo uma coisa verdadeiramente impossível ficar vinte horas sobre os bancos de madeira, ou de crina, do vagão. É preciso esperar que esse incômodo tenha terminado.

Mas não pense nisso, porque te parecerei um grotesco, errando pelas ruas com uma cabeça-de-prego no traseiro.

Pensa antes que fico para dar prazer a meus mestres e meus amigos. De fato, tive em Paris a acolhida mais cordial e a mais triunfante que possas sonhar para um Poeta. Quase em minha honra, organiza-se uma ceia domingo à noite, e Leconte de Lisle, que a presidirá, me pressiona tanto que não poderia, sem ingratidão, recusar. Teria feito isso, entretanto, querendo estar perto de ti para o Natal, mas meu prego me retém, fixado nas cadeiras parisienses, como uma ordem misteriosa. Acredito, de verdade, que foi a Musa que o enviou a mim.

Aproveitarei também este atraso para corrigir as provas de meus versos. Graças a Mendès, que os mostra para todo mundo, um jornal me ofereceu publicá-los todos em um número só e depois disso imprimi-los à parte, em um livrinho – a suas custas! Que alegria! Ficas contente? vais ter um pequeno volume de teu Stéphane.<sup>327</sup>

Comprei um ABC para Geneviève, mas ele é tão gracioso que vou guardá-lo para quando ela aprender a ler, e vou hoje escolher para ela um pequeno volume de ilustrações sem texto.

Não quero que Geneviève perca nada com o atraso de meu retorno: se não receberes domingo à tarde uma caixa vazada, com palha, vai buscá-la rapidamente. Ela contém uma caixa de animais em madeira branca (só há arcas de Noé com animais pintados, e procurei por toda Paris sem encontrar outras): colocarás essa caixa sob seus sapatinhos. Há ainda um boneco magnífico, mas este será para o dia de ano-bom quando ela vier me acordar. Esconde-o bem, e não lhe mostres antes!

Para ti, pobre querida, eu tinha um presentinho também, mas vou te dar na entrada do ano.

No mais, há no transporte de trem duas caixas, uma grande e uma pequena, que precisei enviar por expresso, apesar do preço, por causa do valor dos objetos que elas contêm. Toma cuidado com elas, porque são bem frágeis: a pequena está cheia de vidros.

---

<sup>327</sup> Esse projeto, até onde se sabe, jamais se realizou. *CM*, I, p. 187, n. 1.

São os bens, livros e louça que minha pobre vovó me deu<sup>328</sup>. Não as abras, não é?, antes de minha chegada. Estava esquecendo de dizer que todos os portes estão pagos.

Agora aí está a hora de minha chegada – terça-feira de manhã às 10h15. Faltarei apenas à aula da manhã, e irei à da noite: prepara um almoço para que eu possa ir, depois, fazer uma visita ao diretor, antes das duas horas.

Repousarei nas terça e quarta-feiras.

Se não estaremos juntos no dia de Natal, ao menos nos abraçaremos no dia de ano-bom.

Adeus, pobre Lancelote *Gobbo*<sup>329</sup>: divida meus beijos com o outro pequeno Lancelote. Aperto vocês duas contra meu coração. Meu Deus! como está demorando para eu retomar minha boa vida de solidão e trabalho!

Teu Stéphane.

|||||

A Villiers de l'Isle-Adam.

Tournon, 31 de dezembro de 1865.

Meu bom Villiers,

Uma carta entre nós dois é uma melodia banal que deixamos correr ao acaso, enquanto nossas duas almas, que se entendem tão maravilhosamente, fazem um baixo natural e divino para sua vulgaridade. Acredito, de resto, que temos este talento de só saber juntar duas palavras quando escrevemos um Poema: acrescenta que, desde essa manhã, preenchi quatro dezenas de envelopes dedicados a seres encantadores que encontrei em outros tempos e que me amaram, e que não tenho a crueldade de esquecer. Mas não estou mais em seus diapasões, e não posso lhes oferecer

---

<sup>328</sup> O avô de Mallarmé, M. Desmolins, havia morrido naquele mesmo mês. Mallarmé havia ido a Paris para seu enterro.

<sup>329</sup> Manco, em italiano.

mais que palavras vazias. Essa fadiga, com o ódio de escrever quando não para a Arte, me escusará, não é, pois faço essa concessão à realidade ao querer que, sentindo-o sempre perto de mim e em minha solidão, receba um papel meu no dia primeiro do ano.

Trabalha, meu bom amigo, no teu exílio? Fala disso. Quanto a mim, tive todos os aborrecimentos desde meu retorno a Tournon, meu tempo esfacelado pelo colégio, uma visita aborrecida de um mês feita a minha mulher por uma irmã que não me é simpática, e, há quinze dias, quando eu admiravelmente sonhava inteiro meu poema *Hérodiade*, fui interrompido pela morte de um avô, que me levou a Versalhes. Mas vou me pôr a trabalhar novamente, com felicidade! Tenho o plano de minha obra e sua teoria poética, que será a que segue: “gerar impressões as mais estranhas, claro, mas sem que o leitor esqueça, por elas, por um minuto, o prazer que lhe concederá a beleza do poema”. Em uma palavra, o tema de minha obra é a Beleza, e o tema aparente é apenas um pretexto para chegar até Ela: é, acredito, a palavra da Poesia.

Envio-lhe o tom exato do verso, em um pequeno poema composto depois do trabalho da noite e ao qual aclimatei meu espírito em sua lembrança.<sup>330</sup> O poeta, temeroso, quando chega a malvada aurora, do broto fúnebre que foi sua embriaguez durante a noite iluminada, e vendo-o sem vida, sente a necessidade de levá-lo a sua mulher que o reanimará<sup>331</sup>.

Meu papel está cheio, é uma razão como outra, para não escrever por toda a noite, aperto-lhe as mãos com todo meu coração desejando-lhe um belo e grande ano – seu amigo,

Stéphane Mallarmé.

= Queira apresentar meus respeitos e meus votos a sua família. =

<sup>330</sup> “*Le jour*” ou “*Poème nocturne*”. *CM*, I, p. 193, n. 1.

<sup>331</sup> Esse é um bom exemplo de como sua linguagem poética se mistura à correspondência – ou o contrário... Mesmo ao glosar o poema Mallarmé mantém a sintaxe particular aos versos. Mas o que há aí, ainda, é uma mera interpolação sintática, sem a presença das elipses que serão uma constante um pouco mais tarde em sua obra. As cartas nos permitem localizar essa mudança, pelo que a H. Mondor chama de “Mallarmé experimentador”, a partir do ano seguinte, 1866. *CM*, I, n. 2, pp. 193-194.

= Vi todo mundo em Paris, voltando de Versalhes; meu Deus, como o senhor fez falta! = Descobriu, enfim, minha prima Deszilles? – Adeus =

|||||

A Catulle Mendès

Tournon, terça-feira de manhã. [24 de abril de 1866]

Meu caro Catulle,

O senhor tem agora minha trezena de Poemas<sup>332</sup> e perdoará meu atraso, não é? Seria malvado de sua parte não fazê-lo, porque todas as vigílias desta semana, e as noites dos dois últimos dias foram consagradas a tornar esses versos apresentáveis. O senhor sabe quanto considero a justeza da impressão e que, em consequência, a mudança de uma palavra implica um remanejamento. Ora, não me seria necessário um dia por poema? Fiz em menos que isso. Imagina então! para evocar os verões, os outonos, os minutos, e para permanecer nos ares dessas épocas, não fazendo nada além de corrigir o que, então, como agora, teria ficado incorreto. Tanto mais que, esses versos tendo para mim o valor de lembranças, quis que todos guardassem suas datas.

Tenho algumas súplicas a fazer. 1ª Dizer-me se há alguma correção de que o senhor não tenha gostado – depois de ter examinado longamente sua significação, porque é necessário desconfiar da sensação desagradável que experimentamos ao ver novas palavras no lugar daquelas que a memória já terminava por conta própria. Eu mesmo fui pego assim algumas vezes. Todas as substituições têm seu objetivo, relativos geralmente à composição, e não hesitei em sacrificar versos que me pareciam uma pintura bonita. Mas quando estamos sozinhos, sem conselho nem amigo, sem

---

<sup>332</sup> São eles (com alguns dos títulos mudados mais tarde): “*Les fenêtres*”, “*Le sonneur*”, “*A celle que est tranquille*” [Angoisse], “*Vere novo*” [Renouveau], “*Tristesse d’été*”, “*L’azur*”, “*Les fleurs*”, “*Soupir*”, “*Brise marine*”, “*Le château de l’espérance*”, “*Le pitre châtie*”, “*A un mendiant*” [Aumône], “*Épilogue*”. Onze deles serão publicados em *Le Parnasse Contemporain* (ficam de fora “*Le château...*” e “*Le pitre...*”).

testar, podemos nos enganar! De resto, esses poucos sacrifícios seriam expiados, amplamente, no gosto desses tempos, sempre.

Segunda súplica, que trata de – não ousou dizer a impressão, mas a impressora. Gostaria de uma *fonte bastante cerrada*, que se adaptasse à condensação do verso, mas *com ar entre os versos, espaço*, a fim de que eles se destaquem bem uns dos outros, o que é necessário ainda por sua condensação. Numerei os poemas, isso é útil? Em todo caso, gostaria, também, de um grande branco depois de cada um, um repouso, porque eles não foram compostos para se seguirem assim, e, ainda que, graças à ordem que ocupam, os primeiros sirvam de iniciadores para os últimos, desejaria bastante que não os lêssemos sem interrupção como se procurando uma sequência de estados de alma resultantes uns dos outros, o que não é o caso, e faria corromper o prazer particular de cada um. – Sua ordem é boa, não é? com exceção do “*Mendiant*” que rejeitei no antepenúltimo lugar, sem saber onde encaixá-lo. – Hesitei entre “*Angústias*” e “*Atonias*”, que são igualmente adequados, mas preferi o primeiro que dá mais relevo para o “*Azur*”, e os versos na mesma nota.<sup>333</sup>

Enfim, graça suprema, mas pedida de joelhos, esta! *Envia-me uma prova*, que não vou segurar por mais de vinte-e-quatro horas, eu juro, por Deus que vê minha alma! Supõe que ela seja posta no correio numa terça-feira, eu a teria na quarta-feira às dez horas, e, na quinta a reenviaria para que o senhor a recebesse na sexta-feira de manhã; esses são os melhores dias, mas escolha outros, se esses o incomodam. Insisto nessa prova, não por problemas materiais, que o senhor assume, não é, meu amigo, mas por ver por mim mesmo o efeito do conjunto, de início, e se não haveria ganho em deslocar alguns poemas: além dos detalhes, que seriam repetidos com pouca distância, e até mesmo poderiam se

---

<sup>333</sup> Essas “súplicas” feitas pelo autor nos mostram claramente que já nesse momento ele se mostrava preocupado com os aspectos gráficos como integrantes da significação do poema, algo que se realizará plenamente, como exercício de criação (embora não de impressão, enquanto o poeta ainda vivia) em “*Un coup de dés*”. As exigências do autor para essa edição do *Parnasse* não serão respeitadas, bem como a sequência será alterada pela não publicação de dois dos poemas e pela alteração de “*Tristesse d’été*”. Para observar o original, em reedição feita pela Slaktine (Genebra), em 1971: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k199820.image.r=le+parnasse+contemporain.f3.langFR.pagination>. Acesso em 18 de abr. 2010. V. pp. 161-170 e 282-283.

contradizer. Enfim há um ou dois títulos que ainda não encontrei, o do “*Mendiant*”, por exemplo, e de “*Tristesse d’été*”, que repete uma palavra do soneto.

Da mesma maneira me censuro porque a palavra *fin* está duas vezes em “*Épilogue*”. Mas chega!

Quantas minúcias, verdadeiramente chinesas, meu bom Catulle, mas o senhor as compreende, e não as esquecerá. Publicando esses poucos versos, é melhor fazê-lo o melhor possível e oferecê-los de forma a disfarçar tantas coisas que ainda faltam!

E o jornal, quando aparecerá? Espero com alegria o primeiro número. O senhor falará disso em sua carta, não é?, carta que me escreverá. (Em seguida?)

Fale-me do senhor, como eu lhe falo de mim, é o único meio de nos reunirmos um pouco. Trabalha?

Quanto a mim, estou ainda na *Ouverture d’Hérodiade* que só retomarei dentro de oito dias, pois estou cansado pela revisão de meus poemas. É, na verdade, tão difícil fazer um verso quando o temos na alma, que é quando é preciso fazê-lo muito tempo depois de esquecido o que teria podido fazê-lo nascer. Volto a *Hérodiade*, eu a sonho tão perfeita que nem sei se ela existirá um dia. E além disso, é preciso dizer que esse começo que me atrasa é o mais difícil da obra. Estava em uma frase de vinte-e-dois versos, dando voltas em um só verbo ainda muito apagado na única vez em que ele se apresenta. Enfim, de agora até as férias, ainda tenho tempo! Eu me calo, porque não gosto de falar disso: são sentimentos de sofrimento cada vez que abro a boca sobre o assunto.

Entretanto, ela sairá, a Rainha! de todas essas tristezas, mas quando! Não devo ouvir demais o desencorajamento do instante em que lhe escrevo essas palavras, porque muita preguiça se mistura a elas.

Adeus, meu caro Catulle; minha mulher leva a mão de Geneviève à boca dessa menininha que lhe envia um beijo, e eu lhe aperto a mão e asseguro que não passo um dia sem pensar no senhor. Amizades a todos meus caros amigos que não nomeio para não colocar um depois do outro. Não me esqueça junto a Banville. Minhas melhores lembranças ao Senhor e à Senhora de Lisle.

Seu,

S. Mallarmé

Questão insidiosamente discreta: “E o coração?”<sup>334</sup>

|||||

A Cazalis

Tournon, sábado de manhã [28 de abril de 1866].

Meu caro Henri,

É preciso reconhecer que abusaste com uma estranha malícia de uma palavra jogada em um sorriso, e que desmentia naturalmente a carta que te escrevi no dia de ano-bom e que deixaste sem um aperto de mãos. Eu, eu ainda esperava<sup>335</sup>.

– Tenho então três meses para te contar, em grandes linhas; é assustador, todavia! Passei-os aferrado a *Hérodíade*, minha lâmpada o sabe! Escrevi a abertura musical, ainda quase em estado de esboço, mas posso dizer sem presunção que ela será de um efeito inaudito, e que a cena dramática que conheces é perto desses versos apenas uma imagem vulgar de Épinal comparada a uma tela de Leonardo da Vinci. Serão necessários ainda três ou quatro invernos para terminar essa obra, mas terei enfim feito o que sonho ser um Poema, – digno de Poe e que os seus não ultrapassarão.

Para te falar com essa segurança, eu que sou a vítima eterna do Desencorajamento, é preciso que eu entreveja verdadeiros esplendores!

<sup>334</sup> Catulle Mendès estava para se casar com Judith Gautier, filha de Théophile Gautier.

<sup>335</sup> Mallarmé aqui responde às seguintes palavras de Cazalis, em carta de 1º de abril: “... enfim é muito absurdo. Não nos vermos mais ou não nos escrevermos mais por causa da pálida da *Hérodíade*! – Emmanuel me diz que meu silêncio te entristeceu, *povero*. Mas tu me imploraste para não vir ver-te antes da partida de *Hérodíade*: tua porta estava fechada: um pouco por malícia, confesso, pensei dever respeitar o aviso que tinhas dado.” MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, p. 297, n. 1.

Infelizmente, escavando o verso a este ponto, encontrei dois abismos que me desesperaram. Um é o Nada, ao qual cheguei sem conhecer o Budismo<sup>336</sup>, e ainda estou muito consternado para poder crer até mesmo em minha poesia e me recolocar no trabalho que esse pensamento esmagador me fez abandonar. Sim, *eu o sei*, somos apenas formas vãs da matéria, – mas bastante sublimes para ter inventado Deus e nossa alma. Tão sublimes, meu amigo! que quero me dar este espetáculo da matéria, tendo consciência de si própria, e, entretanto, lançando-se loucamente no sonho que ela sabe não ser, cantando a Alma e todas as divinas impressões similares que se acumularam em nós desde as primeiras eras, e proclamando, frente ao Nada que é a verdade, essas gloriosas mentiras! Tal é o plano de meu volume Lírico e tal será talvez seu título, A Glória e a Mentira, ou a Gloriosa Mentira. Cantarei como desesperado!

Se eu viver tempo suficiente! Porque o outro vazio que encontrei é o de meu peito. Não vou mesmo muito bem, e não posso respirar longamente e nem com a volúpia do bem-estar. Enfim, não falemos disso. O que me entristece somente é pensar, se não estou destinado a ver senão alguns anos, quanto tempo eu perco para ganhar minha vida, e quantas horas, que não terei mais, deveriam ser destinadas à Arte!

De fato, quantas impressões poéticas eu teria, se não fosse obrigado a picar todos os meus dias, acorrentado continuamente ao mais tolo trabalho, e ao mais cansativo, porque te dizer o quanto minhas classes, cheias de algazarra e pedras lançadas, me machucam, seria desejar tua piedade. Eu volto, abestalhado. Esse é o porquê, meu amigo, de eu ter me servido desse cruel labor noturno. Quanto a agora, repouso (apesar de não participar da primavera, que me parece estar em milhões de lugares atrás de minhas vidraças) e, fugindo do caro suplício de *Hérodíade*, me recolo no 1º de maio em meu Faune, tal como o concebi, verdadeiro trabalho estival!

Só me interromperei para a correção de meus poemas do *Parnasse*, que espero receber logo em suas provas, se não me es-

---

<sup>336</sup> Foi através de Lefébure, provavelmente, que Mallarmé teve acesso a informações sobre o budismo e isso teria se dado durante a visita de Lefébure, para a Páscoa (entre 30 mar. e a 1ª semana de abril). A “descoberta” do Nada, portanto, através dos trabalhos sobre os versos de *Hérodíade*, se realizara durante o inverno.



quecerem de qualquer modo. O que me dizes dos primeiros retoques me consterna<sup>337</sup>. Eles não podem, entretanto, ser ruins em bloco; ou seria um sinal de degradação. Eu, que creio em uma superioridade real do agora sobre o antes, acho-os, à exceção de um deles, ou dois, que não são definitivos, excelentes; e minha consciência me impede de nada mudar. Teria desejado que Catulle me indicasse aqueles de que ele não gostou.

Adeus, meu bom Henri, não te inquietes por certas passagens de minha carta, não trabalharei à noite, neste verão, mas vou retomar minhas belas manhãs azuis. Não te aflijas, mais, por minha tristeza, que vem talvez da dor que me causa a saúde de Baudelaire, que por dois dias acreditei morto, (Oh! que dois dias! ainda estou aterrado pela infelicidade presente).

Marie, que anda sempre pálida e fraca, te estende a mão fria, e Geneviève, uma verdadeira mulherzinha, andando, falando, e que tu devorarias com beijos, faz seu mais belo sorriso em tua intenção e te oferece um de seus papezinhos.

Adeus,  
teu  
Stéphane

Amizades a todos, particularmente a Henri Regnault.

Se queres ver a Ardèche e a Provença comigo, apressa-te porque é provável que me acerte para ir a Sens, o isolamento mata Marie, que não vê nenhum ser humano, e Tournon se tornou odiosa para mim. –

Percebo que deixei ir minha pena, e não te disse nada sobre minha viagem encantada. Lefébure levantou a cortina que sempre me havia escondido a atmosfera de Nice e eu me embriaguei completamente com o Mediterrâneo. Ah! meu amigo, como este céu terrestre é divino!<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> Cazalis havia dito que Mendès considerava que Mallarmé corrigia demais seus poemas, o que certamente dificultava o trabalho de impressão da revista. MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, p. 299, n. 1. Nas cartas escritas a Mendès podemos ter uma ideia desse cuidado extremado do autor.

<sup>338</sup> Acentua-se aqui a importância dessa carta ao descrever a viagem em que várias questões parecem se organizar: a divindade do homem localizada em si próprio e a representação do paraíso ao alcance da mão: o céu terrestre. Bertrand Marchal chama a atenção para isso em “Toast funèbre” e “Prose”. MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, p. 300, n. 1.

Teu nome estava em nossos lábios a cada dois minutos, e acompanhado das mais ingênuas explosões de riso. Eras o personagem bufão e listrado de rosa deste maravilhoso conto encantado. Não te aborreças!

Lefébure está devastado, pelo sonho, é verdade, mas por todos os escroques do litoral que se precipitaram contra sua vila. Ele não tem mais que um par de meias que *sua governanta* guardou para ele, e, imóvel, reclama os outros implorando à polícia e Brama<sup>339</sup>, fontes e fins das coisas!

Ele deve ter te escrito, eu acho. Adeus, de novo, não me esqueças mais.

Teu

Stéph.

|||||

A Henri Cazalis.

Tournon, sexta à noite. [13 de julho de 1866]

Meu bom Henri,

Tinha implorado a Lefébure, que nos deixa, para falar longamente de mim – para te contar nossas horas de conversas e teu nome que voava em torno sem cessar. Mas desejo, apesar de um calor de estufa que me faz cair o lápis dos dedos, comunicar-me mais imediatamente contigo, e aproveito uma palavra que devo responder a Lefébure que, não tendo me deixado endereço, a pegará em tua casa, para te apertar a mão.

Não peças mais, meu bom Henri. Imagina que estou em viagem e que, com este sol, a tinta dos albergues secou. Na verdade, viajo, mas em países desconhecidos, e se, para fugir da realidade tórrida, me comprazo em evocar imagens frias, eu te direi que estou há um mês nos mais puros glaciares da Estética – que depois de ter encontrado o Nada, encontrei o Belo, – e que não podes imaginar em que altitudes lúcidas me aventuro. Sairá disso

---

<sup>339</sup> Deus supremo do panteão hindu.

um caro poema em que trabalho<sup>340</sup>, e, neste inverno (ou um outro), *Hérodíade*, onde me tinha posto inteiro sem o saber, de onde minhas dúvidas e meus incômodos, e para que enfim encontrei a palavra, o que me fortifica e me facilitará o labor.

Onde? Porque Lefébure te dirá que faço intrigas para ir a Sens, mas que em todo caso não me querem mais aqui. Aí está também porque não pude te escrever, tendo, além de meus poemas, e o liceu, toda uma horrível correspondência diplomática e oficial a conduzir, e durante o verão.

Adeus, bom Henri, pergunta todo o resto a Lefébure, que te falará de Marie e Geneviève, verdadeiro São Joãozinho Batista de olhos claros, e ama-me apesar de meu silêncio que compreenderás?

Teu Stéphane.

Mais uma palavra

Parece, meu bom Henri, que ainda não me chamam para jantar, conversemos um pouco. – Não te verei nestas férias, não tendo dinheiro suficiente para arriscar esta viagem antes da possível de Sens. Ah! o caro sonho! se ficássemos em Sens, como te veríamos, cara Cacatua do Infinito, variegado de ti mesmo!

Não me queiras mal, escreve-me! Fala-me de Ettie, se o encontro foi um sonho. Melhor que todas as mulheres, eu a amaria para ti; o que resta decidir, se é melhor ter uma que nenhuma? Questão totalmente pessoal. Sim, por exemplo, para mim, que tenho necessidade de um tapete estendido por ela entre a terra e meus pés nus, não talvez para ti que pode talvez patear a areia com um pé de atleta. – Adeus ainda, outros apertos de mão, para ti ainda, e depois para Henri Regnault e Armand Renaud. É triste não te ver em setembro! Mas, mesmo com dinheiro, não posso, tenho muito para trabalhar.

}}}}}

---

<sup>340</sup> Provavelmente *Igitur*.

A Théodore Aubanel

Tournon, segunda-feira à noite. [correio de 16 de julho de 1866].

Meu bom Théodore,

Rascunho uma palavrinha a lápis, para não ter o ar de colocar uma carta entre nós dois, e conversar mais intimamente.

Lamentamos muito o contratempo que nos privou de ti. Lefébure, que ficou encantado por amares seus versos, partiu me implorando para te dar um aperto de mão.

Quanto a mim, trabalhei mais nesse verão que em toda a minha vida. Lancei os fundamentos de uma obra magnífica. Todo homem tem um Segredo em si, muitos morrem sem tê-lo encontrado, e não o encontrarão porque, mortos, ele não existirá mais, nem eles. Eu estou morto, e ressuscitado com a chave das pedrarias de meu último baú espiritual. A mim agora cabe abri-lo na ausência de toda impressão emprestada, e seu mistério se emanará em um céu muito azul. Preciso de vinte anos durante os quais vou me enclausurar em mim, renunciando a qualquer outra publicidade que não a leitura de meus amigos. Trabalho em tudo ao mesmo tempo, ou antes quero dizer que tudo está bem ordenado em mim, que à medida, agora, que uma sensação me chega, ela se transfigura e vai por conta encaixar-se em tal livro e tal poema. Quando um poema estiver maduro, ele se destacará. Vês que imito a lei natural.

Não tomes como modelo de meu Sonho, entretanto, a incoerência de imagens destas páginas, já trabalho muito, em mim, para não me permitir ir com meus amigos. E além disso, como as crianças que querem esconder alguma coisa e tagarelam para esconder a confissão, tenho uma triste notícia para te dar e não tive a coragem de começar por ela.

Aí está: não me querem mais em Tournon: o diretor quer substituir os professores de inglês e de alemão por um mestre poliglota, e fui sacrificado nessa economia.

Prevenido e com a possibilidade de ser enviado a Rhodéz ou Alby<sup>341</sup> (ao acaso), precisei pedir o lugar de minha escolha. Avignon, *hélas!* é inexpugnável, porque o professor Honorius

---

<sup>341</sup> Na verdade, Rodez e Albi.

continua bem, eu o sei. Precisei fazer minha escolha por Sens, cidade onde mora minha avó, e cujo titular deve partir. Esse era o grande ponto, porque a recusa de um colega, que gostaria de substituir, poderia me colocar em Tournons inferiores, se é que isso existe. Ficaremos bem longe um do outro, *hélas*, mas enfim, quando fores a Paris, te segurarei uma semana na passagem e, como lá serei um pouco melhor pago (tendo de resto mais trabalho ainda), quase prometo minha visita anual a Avignon. Que festa será, vindo de tão longe!

Quanto a estas férias, conto passar em nossas regiões, a segunda metade a trabalhar, talvez em companhia de Villiers, que me visitará em Tournon – e na primeira, será necessário que encontremos um meio de nos vermos. Teremos tanto a dizer-nos – do que está feito e de nossa futura separação!

Enquanto esperamos, adeus, meu bom amigo, perdoa meu longo silêncio, sabes que cada dia penso em ti. Marie abraça Madame Théodore, e Geneviève, Jean de la Croix, o que não exclui diagonais de beijos – nem os meus a teu querido filho, nem meus cumprimentos a sua mãe.

Meus respeitos a teu tio cônego.

Teu

Stéphane

Como vai o celerado do Grivolos? Fala dele e de seu quadro. Não digo nada de teu *Drama* para não estragar antes as caras conversas que sonho. Amizades aos Brunet. Diz a Madame Cécile da parte de Marie que Geneviève é um verdadeiro anjinho, que ela vê e adivinha tudo – mas que tem uma cabecinha de alemã. Se a escutasses dizer “Não não!” a tudo que lhe pedimos!

S. M.

}}}}}

Ao Ministro da Instrução Pública.

Tournon, 16 de julho de 1866.

Senhor Ministro,

Um motivo que me guiou na escolha da carreira no Ensino, foi, além do desejo de preencher estas funções, a possibilidade entrevista de viver perto de minha família em *Sens*. Passei, como professor de inglês (munido do certificado de aptidão), três anos em *Tournon*, estadia cujo clima vivo e variável ameaça enfim alterar minha saúde, excelente enquanto estava com minha família.

Venho, obrigado por minha saúde a solicitar uma mudança de residência, pedir a Vossa Excelência se não poderia obter *Sens*, que, no caso de outro deslocamento, manter-se-ia como meu desejo, e, atendido, permaneceria por todo tempo que Vossa Excelência consentisse manter-me.

Meu pedido sendo o de um favor mais que de uma vantagem, ousou não apelar para o pouco direito que tenho de formulá-lo, e endereçar-me (apenas esta vez, espero), à solicitude de Vossa Excelência.

Sou, Senhor Ministro,  
De Vossa Excelência,  
O muito humilde e muito obediente servidor,  
Étienne Mallarmé.

|||||

A Paul Verlaine.  
Besançon, 20 de dezembro de 1866.

Senhor e caro Poeta,

Permita-me ver na especial atenção que o senhor teve de enviar-me seu volume<sup>342</sup>, sem conhecer-me, tanto quanto uma simpatia literária, o pressentimento maravilhoso de uma amizade ignorada. O senhor chegou à frente de um desejo de lhe apertar a mão, que tinha sentido depois da leitura de seus versos, no *Par-nasse*. Agradeço-lhe duplamente, – e ainda mais! porque estes *poemas saturnianos* me salvaram durante alguns dias da inépcia

---

<sup>342</sup> *Poèmes saturniens*, primeiro livro de Verlaine.

em que me mantém a algazarra de uma mudança<sup>343</sup>, e destacaram as vergonhas da realidade.

Não foi mais, portanto, em Tournon que seu livro me encontrou, mas em Besançon, em meio a caixotes virados, móveis quebrados, – visitas (necessárias para obter a tranquilidade daqueles de quem depende minha sorte e meu trabalho). Sinto-me tão cansado, não tendo ainda um quarto, mobiliado com meu pensamento, mas vivendo em um corredor, que preferiria as últimas lutas a aquelas de escrever uma carta. Parece-me então que terço armas com um inimigo, tanto sofro por parecer tal como estou no presente momento. Permita-me então deixar meu espírito em sua capa com teias de aranha e poeira acumuladas, e não leve a mal o torpor de minhas frases.

Para continuar as comparações espadachins (perdão! mas já faz mais de um mês que não faço uma comparação!) contarei com que felicidade vi que de todas as velhas formas, parecidas com as favoritas usadas, que os poetas herdaram uns dos outros, o senhor acreditou dever começar por forjar um metal virgem e novo, de belas lâminas, para o senhor, no lugar de continuar a remexer em cinzelarias apagadas, deixando seu aspecto antigo e vago nas coisas. O senhor se fez agora armas que ficará livre para aprofundar (elas têm às vezes um pouco este ar de audácia que só cai tão bem em um primeiro volume). Mas seu livro é em toda sua beleza e acepção romântica um primeiro volume, e que me faz, muitas noites, lamentar minha vaidade de não liberar minha obra de uma só vez, perfeita, e quando não puder mais nada além de piorá-la. E, além disso, gostaria tanto de trocar por sua oferta outra coisa além desta miserável carta banal, na qual só coloco minha assinatura para encontrar mais uma vez um pretexto para apertar-lhe a mão, bem do fundo de meu coração (e *amigavelmente*, o senhor aceita?), esperando uma boa conversa, em tempos melhores, – que serão já melhores, mesmo se eu fosse condenado para sempre a minha bobagem atual, só pelo fato de que o verei! Nesse momento só teria a coragem de recitar-lhe todos os versos dos *poemas saturnianos* que sei de cor, preferindo, tanto ainda estou fora de mim, suspender-me na volúpia que eles me dão, a explicá-la.

O senhor terá, após meu trabalho deste inverno, uma verdadeira leitura, e até lá, viverá ao meu redor como meus amigos ausentes?

---

<sup>343</sup> Mallarmé acabara de se mudar-se para Besançon.

Seu todo devotado,  
Stéphane Mallarmé  
Rue de Poithune, 36, à Besançon.

∫∫∫∫

A Armand Renaud.  
Besançon, 20 de dezembro de 1866.  
Rue de Poithune, 36.

Meu caro Armand,

Eu lhe escrevo tantas cartas imaginárias enquanto ando, só, – conversamos mentalmente tantas vezes em meu quarto preenchido ainda mais pela sua presença cara que por seu retrato, suspenso na parede, que não somente julgo de uma inutilidade acabada lhe escrever, mas até teria medo, colocando entre nós a realidade do correio e o intervalo de uma carta, de fazer desaparecer o seu fantasma. De qualquer modo, como entretanto o senhor existe, parece, em outro lugar, e talvez não adivinhe minhas atenções, decidi pegar um papel, mas não a pena!<sup>344</sup> Tanto melhor, caro amigo, porque tenho que lhe agradecer de todo meu coração, pois o senhor é também daqueles sobre quem a ausência não tem influência, eu o soube pelas recomendações que o senhor fez, em meu nome, a um chefe do Ministério da Instrução, conhecido seu.

Não conto o quanto ficamos tocados – prefiro, para confundir-me ainda mais com o senhor, dizer que isso me pareceu natural!

Eis-nos aqui em Besançon, posso dizer que um pouco graças ao senhor. O grande benefício até agora é ter deixado Tournon, porque, monetariamente, estou mais ou menos nas mesmas condições, e, quanto ao tempo que devo ao liceu, meus dias estão deploravelmente picados, mesmo às quintas e domingos. Enfim, tentarei, às custas de alguns artifícios, remediar tudo isso, porque preciso de longas horas de sonho, condição absoluta para meu trabalho, e exigência em favor da qual peço que não considere esse

---

<sup>344</sup> A carta foi escrita a lápis.



bilhete, escrito em meio à bagunça, à poeira, e à inépcia de uma instalação, como uma verdadeira carta. *Ainda não me encontrei espiritualmente.*<sup>345</sup> – Quanto a outro assunto, o dinheiro, minha mudança me arruinou completamente, e gostaria muito que esse incômodo não se somasse, para travar meu trabalho do inverno, ao precedente. Eu gostaria então de pedir que o senhor solicitasse ao Senhor Lebourgeois<sup>346</sup>, (a quem, de resto, conto escrever uma palavra de agradecimento,) que apoiasse no Ministério um pedido de alocação de verbas de viagem que estou enviando por via administrativa, mas cuja cópia anexo a essa carta para que o senhor faça a gentileza de mandar-lhe – *caso isso não o incomode em nada*, caro amigo!

A cabeça, mais que o papel e o tempo, me falta para lhe falar de nossa Arte. Trabalhei infinitamente nesse verão, inicialmente para mim, criando, pela mais bela síntese, um mundo do qual sou o Deus, – e para uma Obra que daí resultará, pura e magnífica, eu espero. *Hérodíade*, que não abandono, mas a cuja execução dedico mais tempo, será uma das colunas, em espiral, esplêndidas e salomônicas, desse Templo. Eu me confiro vinte anos, para terminá-la, e o resto de minha vida será devotado a uma Estética da Poesia. Tudo está esboçado, só tenho que encontrar o lugar de certos poemas interiores, o que é fatal e matemático. Minha vida inteira tem sua *ideia*, e todos meus minutos convergem para isso. Conto publicar o todo em um só bloco, e destacar fragmentos, daqui por diante, apenas para meus amigos íntimos, como o senhor, meu caro Armand? Quando lerei os primeiros para o senhor? (Trabalho, de qualquer forma, em todos ao mesmo tempo.) Ah! se eu tivesse dinheiro suficiente para ir para Paris nas próximas férias! Passaríamos boas horas juntos. Mas é mesmo preciso que nós nos encontremos, – precisasse o senhor ir à Suíça para passar por Besançon. Adeus, até lá, meu caro Armand, desejo um ano de paz, até mesmo de felicidade, e eu o estimo.

Seu,

Stéphane Mallarmé

|||||

---

<sup>345</sup> Destacado no original.

<sup>346</sup> Subchefe do escritório do Ministério, amigo do destinatário.

A Henri Cazalis

Besançon, 36, rue de Poithume,

Sexta-feira, 14 de maio de 1867.

Querido e caro,

Aproveito para te responder com a emoção encantadora causada em mim por tua carta.

Tens razão, que dizer? Quanto mais, se estivéssemos um perto do outro, nos deixaríamos ir, mão na mão, em conversas intermináveis, em uma grande aleia que terminaria em um jato de água, tanto mais a angústia de uma folha de papel branco – que parece pedir os versos tão longamente sonhados, e que só teria algumas linhas de uma amizade que acabou de tal maneira por fazer parte de nós mesmos que a esquecemos, como o resto de nós próprios – nos afasta quase de um sacrilégio!<sup>347</sup>

Acabo de passar um ano angustiado: meu Pensamento se pensou, e chegou a uma Concepção pura. Tudo que, em contragolpe, meu ser sofreu, durante essa longa agonia, é inenarrável, mas, felizmente, estou perfeitamente morto, e a região mais impura em que meu Espírito pode aventurar-se é a Eternidade – meu Espírito, esse solitário frequentador de sua própria Pureza que não obscurece mais nem mesmo o reflexo do Tempo.

Infelizmente, cheguei aí através de uma horrível sensibilidade, e já é tempo de envolvê-la em uma indiferença exterior, que substituirá para mim a força perdida. Aí estou, após uma síntese suprema, nessa lenta aquisição da força – incapaz, vês, de me distrair. Mas quanto mais ainda estava, há muitos meses, no início em minha luta terrível com essa velha e miserável plumagem, abatida, felizmente, Deus. Mas como essa luta se tinha passado sobre sua asa ossuda que, por uma agonia mais vigorosa que eu não tivesse suspeitado nele, me tinha levado para as Trevas, eu caía, vitorioso, perdida e infinitamente – até que enfim me revi um dia frente a meu espelho de Veneza, tal como me havia esquecido muitos meses antes.

---

<sup>347</sup> Esse é um parágrafo precioso para comentários específicos sobre a sintaxe mallarmaica; além disso, é claro, pode também gerar discussões interessantes em torno da ideia de sacrilégio aventada em seu final.

Reconheço, de resto, mas apenas para ti, que ainda sinto necessidade, tão grandes foram as avarias de meu triunfo, de me olhar nesse cristal para pensar, e que se ele não estivesse frente à mesa onde te escrevo esta carta, voltaria a ser o Nada. Isso é para te mostrar que sou agora impessoal, e não mais o Stéphane que conheceste, – mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver, através do que fui eu. Frágil como está minha aparição terrestre, só posso suportar os desenvolvimentos absolutamente necessários para que o Universo reencontre, neste eu, sua identidade. Assim acabo de, na hora da Síntese, delimitar a obra que será a imagem desse desenvolvimento. Três poemas em versos, sendo Hérodiade a Abertura, mas de uma pureza que o homem não esperou – e não esperará talvez nunca, porque poderia ser que eu fosse o brinquedo de uma ilusão somente, e que a máquina humana não seja suficientemente perfeita para chegar a tais resultados. E quatro poemas em prosa, sobre a concepção espiritual do Nada.

Preciso de dez anos: será que os terei? Sofro sempre muito do peito, não que ele esteja atacado, mas é de uma horrível delicadeza que o clima negro, úmido e glacial de Besançon mantém. Quero deixar essa cidade pelo Midi, os Pireneus talvez, nas férias, e ir me inumar, até minha Obra feita, em uma Tarbes qualquer, se encontrar lá um lugar. Isso é necessário, porque morrerei num segundo inverno em Besançon. Infelizmente, não terei dinheiro para ir a Paris, vivendo muito miseravelmente, aqui, onde tudo é muito caro, mesmo as costeletas. Seria preciso portanto que viesses me ver, ou arriscamos muito nunca mais nos reunirmos. Lefébure vai passar um mês perto de nós, não fazes como ele? Tuas férias começam logo, eu acho. Vem então.

Para terminar com o que me concerne, direi que Marie e Geneviève crescem, e estão assustadoramente diabólicas, o que me é menos doloroso que antes, meu sistema nervoso se tendo invertido por assim dizer, e uma inépcia me fazendo o mal que me faziam os gritos dessas crianças, há um ano. – Se soubesses como te agradecemos a *Arithmétique de Mademoiselle Lili*! Perdão, Henri, de não ter transmitido esse agradecimento antes.

– Agora, de ti. Teus títulos e teus projetos poéticos me entusiasмам. Fiz uma descida ao Nada longa o suficiente para poder falar com certeza. Há somente Beleza; – e ela só tem uma expressão perfeita, a Poesia. Todo o resto, é mentira – exceto, para

aqueles que vivem do corpo, o amor, e, este amor do espírito, a amizade.

Espero que tua rainha de Sabá e minha Hérodiade sejam duas amigas. – Já que és suficientemente feliz para poder, além da Poesia, ter o amor, ama: em ti, Ser e Ideia terão encontrado esse paraíso, que a pobre humanidade só espera em sua morte, por ignorância e por preguiça, e, quando sonhares com o Nada futuro, realizadas essas duas felicidades, não ficarás triste, e até acharás muito natural. – Para mim a Poesia me toma o lugar do amor, porque ela é apaixonada por si própria e sua voluptuosidade, dela, recai deliciosamente em minha alma: mas asseguro que a Ciência que adquirir, ou encontrei no fundo do homem que fui, não me seria suficiente, e que não seria sem um aperto do coração real que entraria no Desaparecimento supremo, se não tivesse terminado minha obra, que é a *Obra*, a Grande-Obra, como diziam os alquimistas, nossos ancestrais.

Então, ainda que o Poeta tenha sua mulher em seu Pensamento, e seu filho na Poesia, adora Ettie<sup>348</sup>, a quem amo, eu, como a uma rara irmã. Ela não está ligada a toda a minha infância?, como tu, Henri<sup>349</sup>, – porque antes de meus primeiros versos, que remontam ao tempo em que te conheci, nós éramos apenas fetos bastante sabáticos, lembrás? Adeus, nós te abraçamos, Geneviève e eu, e Marie abraça Ettie.

Teu

Stéphane.

– Se encontrares meus amigos, diga-lhes, no caso de eles me amarem e de que meu silêncio lhes custe, que os recompensarei bem um dia desse esquecimento voluntário, com um Novo-Êxtase para eles, como ainda para mim.

– Li esses tempos o poema de Mistral<sup>350</sup>, que não li antes, mas que me pareceu verdadeiramente fraco.

---

<sup>348</sup> Namorada de Cazalis.

<sup>349</sup> Isso a que Mallarmé chama aqui de infância se refere à primavera de 1862, cinco anos antes dessa carta, portanto, quando ele contava com vinte anos de idade.

<sup>350</sup> Frédéric Mistral (1830-1914), poeta provençal, fundador do Félibrige e Nobel de Literatura em 1904. O poema a que Mallarmé se refere é *Calendau*, segunda obra do poeta. O Félibrige foi um grupo literário que se orga-

– O livro de Dierx é um belo desenvolvimento de Leconte de Lisle. Será que ele irá se separar dele como eu de Baudelaire?

|||||

A Eugène Lefébure.

Besançon, segunda-feira 27 de maio de 1867.

Meu bom amigo,

Como vai? Melancólica cegonha dos lagos imóveis, sua alma não se vê aparecer, nesses espelhos, com excessivo tédio – que, perturbando com seu crepúsculo confuso, o encantamento mágico e puro, o lembra que é seu corpo que, sobre uma pata, a outra dobrada machucada entre as plumas, se mantém, abandonado? De volta ao sentimento de realidade, escuta a voz gutural e amiga de uma outra velha plumagem, garça e corvo ao mesmo tempo, que se abate perto do senhor. Contanto que todo esse quadro não desapareça, para o senhor, no estremecer e nas rugas atroztes do sofrimento! Antes de nos deixarmos ir pelo nosso murmúrio, verdadeiro falatório de pássaros parecidos com juncos, e misturados a seu vago estupor quando nos voltamos de nossa fixidez sobre a lagoa do sonho para a vida – sobre a lagoa do sonho, onde jamais pescamos mais que nossa própria imagem, sem sonhar com as escamas de prata dos peixes! – perguntemo-nos entretanto como estamos aí, nesta vida! Reitero assim minha primeira pergunta, irmão: “*Como o senhor está? E quanto avançou este restabelecimento?*”

Enviarei amanhã dois volumes divinos de novelas de Madame Valmore<sup>351</sup>: “*Huit Femmes*”. Mulheres como ela!

---

nizou a partir de 1854, para valorizar a cultura e a língua occitana (langue d’Oc) e cujos membros Mallarmé frequentou, especialmente durante seu período em Avignon. Théodore Aubanel foi sua principal relação nesse grupo.

<sup>351</sup> Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), poeta francesa admirada por Balzac e Verlaine, que teria utilizado seu ritmo para versos hendecassílabos em *Romances sans paroles*.

O *Parnassiculet* – palavra abominável! – esgotou, mas saberei extraí-lo, assim como o *Nain Jaune*, (e enviá-los) do temor de des Essarts, que deve deter estoques misteriosos, escondidos por ele para a posteridade. Quanto a minhas linhas a lápis, estão bem fracas – mas meu pensamento está tão nu ainda e tão horriavelmente sensível – que eu tenho medo de tocá-lo. Meu coração está perto do senhor, o que resta dele! – e é tão pouco, que prefiro deixá-lo com o senhor em depósito que empregá-lo, pois tenho medo de usá-lo: é portanto meu bom velho corpo de gato que se esfrega em sua poltrona, esperando tirar dela algumas faíscas. – O senhor me compreende o suficiente, amigo, para não me perguntar mais que isso.

Também não colhi mais nada, digno de ser repetido, na revista que faço às segundas-feiras dos jornais e revistas – a não ser um artigo de Montégut da *Revue des deux mondes* de 15 de maio em cujas belas quatro ou cinco primeiras páginas senti e vi com emoção meu livro. Ele trata do Poeta Moderno, do último, que, no fundo, “é um crítico antes de tudo”. É exatamente o que observo sobre mim – criei minha Obra apenas por *eliminação*, e toda verdade adquirida só nascia da perda de uma impressão que, tendo faiscado, tinha se consumido e me permitia, graças a suas trevas descobertas, avançar mais profundamente na sensação das Trevas Absolutas. A Destruição foi minha Beatriz.

E se falo assim de *mim*, é porque ontem terminei o primeiro esboço da Obra, perfeitamente delimitado, e imperecível se eu não perecer. Eu a contemplei, sem êxtase e sem susto, e, fechando os olhos, *eu achei que isto era*. A Vênus de Milo – que me agrada atribuir a Fídias, de tal forma o nome deste grande artista transformou-se em algo genérico para mim; La Gioconda de da Vinci; parecem-me, *e são*, as duas grandes cintilações da Beleza sobre esta terra, e esta Obra, tal como está sonhada, a terceira. A Beleza completa e inconsciente, única e imutável, ou a Vênus de Fídias, a Beleza, ferida em seu coração desde o cristianismo, pela Químera, e dolorosamente renascendo com um sorriso cheio de mistério, mas de mistério forçado e que ela *sente* ser a condição de seu ser. A Beleza, enfim, tendo, pela ciência do homem, reencontrado no Universo inteiro *suas fases correlatas*, tendo recebido dela a palavra suprema, tendo se lembrado do horror secreto que a forçava a sorrir desde o tempo de da Vinci, e a sorrir misteriosamente – sorrindo misteriosamente agora, mas de felicidade e

com a quietude eterna da Vênus de Milo reencontrada – tendo conhecido a ideia do mistério do qual a Gioconda sabia apenas a sensação fatal.

– Mas não me orgulho, meu amigo, deste resultado, antes me entristeço. Porque tudo isso não foi encontrado pelo desenvolvimento normal de minhas faculdades, mas pela via pecadora e prematura, satânica e *fácil* da Destruição do eu, produzindo não a força, mas uma sensibilidade, que, fatalmente, conduziu-me até lá. Não tenho, pessoalmente, nenhum mérito; e é até mesmo para evitar este remorso (de ter desobedecido à lentidão das leis naturais) que prefiro me refugiar na impessoalidade – que me parece uma consagração. De qualquer modo, *sondando-me*, é nisso que creio. “Não acho que meu cérebro se apague antes do término da Obra, porque, tendo tido a força de conceber, e tendo aquela de receber agora a concepção (de compreendê-la), e provável que ele tenha a força de realizá-la. Mas é meu corpo que está *totalmente esgotado*. Depois de alguns dias de tensão espiritual em um apartamento, congelo-me e miro-me no diamante deste vidro, – até uma agonia: então, quando quero revivificar-me no sol da terra, ele derrete-me – mostra-me a profunda desagregação de meu ser físico, e sinto meu esgotamento completo. Acredito ainda, entretanto, sustentando-me pela vontade, que se tivesse todas as circunstâncias (e até aqui não tenho nenhuma) para mim – isto é, se elas não existissem mais, eu terminaria minha obra. É preciso, antes de tudo, por uma vida de cuidados excepcionais, impedir a devastação – que começará pelo peito, infalivelmente. E até aqui o Liceu e a falta de sol – (seria necessário um calor contínuo), a minam. Tenho às vezes vontade de mendigar na África! A Obra terminada, pouco me importa morrer; ao contrário, teria tanta necessidade de repouso! – Mas paro porque minha carta começa, minha alma esgotada, a se voltar para lamentações carnavais ou sociais, o que é nauseabundo. Até sexta-feira. Com amor,

Seu

Stéphane.

Estava esquecendo de contar que o que me tinha causado esta emoção no artigo de Montégut era o nome de Fídias no começo, e uma invocação a da Vinci – estes dois ancestrais reunidos graças a minha obra, antes de falar do Poeta Moderno!

[A lápis, em outras folhas:]

Como, mesmo através de todos os obstáculos, Circunstâncias e Bobagem, – circunstâncias, bobagens da Vida, – a Ideia irrompe sempre com sua palavra justa e fatal: a mulher ignóbil, e vulgar, encontra o *summum* de sua preocupação no que é a abjeção do estado feminino, passivo e doente, destruição passiva como ativamente ela o é para nós, *suas regras* – que ela chama “afazeres” – como o homem, tão nobre quando é apenas um exemplar puro da Vida, e tão imbecil quando ele a desenvolve em suas necessidades sociais – encontra o ápice de sua preocupação nestas necessidades que ele denomina<sup>352</sup> igualmente “afazeres”. E um e outro se afirmam por essas misérias, (que seriam grandezas se elas tivessem chegado a sua Beleza, – quando a Mulher, transformada no lugar de Doença na Destruição, é cortesã, ou o Homem, transformado, no lugar de um cérebro em um Espírito –) eles se afirmam, orgulhosos, eu diria, através dessas misérias, e respondem com este ar de Mistério – que não se pôde apagar mesmo nessas tristezas, tal é a marca indelével de Beleza – mesmo da Beleza da Bobagem – “Tenho meus afazeres.” Significando, os dois, duas coisas tão diferentes de aspecto mentiroso, mas no fundo idênticas. Se eu fizesse uma cantata, ela entraria no Coro, e seria dividida em estrofes masculinas, e femininas.<sup>353</sup>

Já que estamos nessas alturas, continuemos a explorá-las, então aspiraremos descer delas: isto é o que ouvi dizer minha vizinha esta manhã – designando com o dedo o cruzamento que faz frente ao outro lado da rua: “Veja, a senhora Renaudet comeu aspargos, ontem” – “Como sabes disso?” – “Pela panela que ela colocou fora da janela.” – Não é assim toda a província, – sua curiosidade, suas preocupações, e esta ciência de ver indícios nas coisas mais nulas – e em que coisas, grande Deus! Dizer que os homens, vivendo uns sobre os outros, chegaram a isso! – Eu não desejo a vida selvagem, porque seríamos obrigados a fazer nossos sapatos

<sup>352</sup> No original o autor grafa “dénomine”, ao contrário de “dénomme”, conjugação correta do infinitivo “dénommer” para esse tempo e pessoa.

<sup>353</sup> Há muito a se comentar, ainda, sobre as posturas gerais de Mallarmé em relação às mulheres.



e nosso pão, e a sociedade nos permite confiar esses cuidados a escravos que nós assalariamos, mas enervo-me com a solidão excepcional, e, a menos que fossem dois irmãos como nós, ou primos como Catulle, Villiers, ou pais, como nossos mestres dos quais somos filhos, – eu rejeitaria sempre qualquer companhia, para passear meu símbolo em todos os lugares onde vou, e, em um quarto pleno de belos móveis como na natureza, sentir-me um diamante que reflete, mas não existe por si mesmo – aquilo a que somos sempre obrigados a voltar quando acolhemos os homens, apenas para colocar-se na defensiva.

---

Todo nascimento é uma destruição, e toda vida de um momento, a agonia na qual ressuscitamos o que perdemos, para vê-lo. – Antes ignorávamos isso.

---

Só aceito um tipo de mulheres gordas: certas cortesãs lou-ras, ao sol, em um vestido negro principalmente, – que parecem reluzir com toda a vida que elas tomaram do homem, dão bem a impressão de que elas engordaram com nosso sangue e, assim, estão em seu verdadeiro dia, uma feliz e calma Destruição: – belas personificações.

De outro modo, é necessário que a mulher seja magra e esguia como uma serpente libertina, em suas toaletes.

---

Acho que para ser realmente homem, natureza pensando-se, é preciso pensar com todo o corpo – o que gera um pensamento pleno em unísono como as cordas do violino vibrando conjuntamente com sua caixa de madeira oca. Os pensamentos que saem unicamente do cérebro (do qual abusei tanto durante o verão passado e uma parte deste inverno) me evocam agora o efeito de árias tocadas na parte aguda da corda mi, cujo som não se sustenta na caixa, – árias que passam e se vão sem se *criar*, sem deixar traço de si. De fato, não me lembro mais de nenhuma dessas *ideias* súbitas do ano passado. – sentindo uma extrema dor no cérebro no dia de Páscoa, por ter trabalhado apenas com o cérebro (excitado pelo café porque ele não consegue começar a trabalhar por si

só, e, quanto a meus nervos, estavam sem dúvida cansados demais para receber uma impressão externa) – tentava não pensar mais com a cabeça, e, por um esforço desesperado, tensionei todos os meus nervos (do *pectus*) de modo a produzir uma vibração, (guardando o pensamento no qual eu trabalhava então que tornou-se o assunto dessa vibração, ou uma impressão), – e esbocei todo um poema por muito tempo sonhado, desta maneira. Desde então, disse a mim mesmo, nas horas de síntese necessária, “Eu vou trabalhar a partir do coração” e sinto meu coração (sem dúvida toda a minha vida aí se deixa ir); e, o resto de meu corpo esquecido, salvo a mão que escreve e o coração que vive, meu esboço se faz – faz-se. Estou verdadeiramente descomposto, e dizer que isso é necessário para se ter uma visão muito unificada do Universo! De outro modo, só a unidade da própria vida é a que se sente. Em um museu de Londres há “o valor de um homem”: uma longa caixa-esquife, com numerosas divisões, onde estão o amido, fósforo, a farinha, garrafas de água, de álcool – e grandes pedaços de gelatina artificial. Eu sou um homem parecido com isso.

Do fundo de seu reduto arenoso, o grilo,  
Vendo-os passar, redobra sua canção.

Até aqui o grilo me havia espantado, parecia-me magro como introdução ao verso magnífico e largo como a antiguidade:

Cybele, que os ama, aumenta os seus verdes.

Eu só conhecia o grilo inglês, doce e caricaturista: ontem somente entre o trigo jovem ouvi esta voz sagrada da terra ingênua, já menos decomposta que aquela do pássaro, filho das árvores em meio à noite solar, e que tem qualquer coisa das estrelas e da lua, e um pouco de morte; – mais quanto mais *unificada* que, sobretudo, a de uma mulher, que andava e cantava a minha frente, e cuja voz parecia transparente de mil mortes nas quais ela vibrava – e penetrada de Nada! Toda a felicidade que tem a terra por não ser decomposta em matéria e em espírito no som *único* do grilo! –



A Eugène Lefébure  
 Avignon,  
 Domingo, 3 de maio de 1868.

Meu bom velho,

O senhor é o príncipe da Ciência e da Glória, e, muito irrefutavelmente, o mais espantoso dos camaleopards. Escreve-me todas as vezes em que não tem absolutamente tempo para me dizer qualquer coisa, o que é de resto um tática muito boa. Silencioso assim, eu só responderei a suas duas questões, e omitirei meu desejo principal que seria revê-lo!

Trarei à tona o assunto de minha saúde não gostando de perturbar esse lamaçal inquietante nas horas em que ele deixa dormir a água pura de meu espírito: de resto, não saberia o que lhe dizer, (porque passo por alguns momentos vizinhos da loucura entrevista em êxtases equilibrantes), se não que estou em um estado de crise que não pode durar, de onde vem meu consolo: ou ficarei pior ou me curarei, desaparecerei ou ficarei, o que me é perfeitamente indiferente contanto que não permaneça na angústia anormal que me oprime. – Definitivamente, desço de novo do Absoluto, não farei disso, seguindo a bela frase de Villiers, “a Poesia” nem desenvolverei “o vivo panorama das formas do Porvir”<sup>354</sup> – mas essa frequência de dois anos (lembra-se? desde nossa estadia em Cannes) me deixará uma marca, de que quero fazer uma Sagração. Desço novamente, em mim, abandonado durante dois anos: depois de tudo, poemas, somente pincelados de Absoluto, já são belos, e há poucos – sem acrescentar que sua leitura poderá suscitar no futuro o poeta que eu tinha sonhado.

Escrevo tudo isso ao bom Cazalis, transformado para mim em um sonho, – mas existindo ainda melhor dessa forma – diga-lhe isso. Releio muito *Melancholia*<sup>355</sup>, uma de minhas leituras favoritas em meu estado, sendo ao mesmo tempo repousante e extremamente sugestiva. Um verso bem bonito, e que foi toda minha vida desde que estou morto:

---

<sup>354</sup> Trecho de *Isis*.

<sup>355</sup> Livro de Cazalis, do mesmo ano.

“Eles vão pelo Infinito fazer novos Céus.”<sup>356</sup>

– Passo às mensagens, de que o senhor queira se encarregar: a primeira é de ser *eu* junto à Villiers, se quiser. No caso em que eu me recoloque, eu escreverei para ele até as férias, por ter um pedido grave a lhe fazer. Enquanto espero, peça-lhe então o “Intersigne”<sup>357</sup> que não recebi inteiro. A *Revista* então está morta?

Agora, ria: minhas reais comissões chegaram. É preciso que o senhor consiga com Cazalis o endereço da loja da rua Jacob em que ele comprou sua rede, porque eu queria pendurar uma parecida nos loureiros de meu quintal, e dormir no agrado umbroso de suas folhas, ao menos, se não puder mais fazer versos! Eu o condeno a esse endereço, exato.

Enfim, como poderia ser que, ritmado pela rede, e inspirado pelo loureiro, fizesse um soneto, e que só tenho três rimas em *ix*, arranje-se para me enviar o sentido real da palavra *ptyx*, ou me assegurar de que ela não existe em nenhuma língua, o que eu preferiria muito mais a fim de me dar o encanto de criá-la pela magia da rima<sup>358</sup>. Isso, Bour<sup>359</sup> e Cazalis, caros dicionários de todas as belas coisas, no mais breve prazo, suplico-o com a impaciência “de um poeta em busca de uma rima”. Não vejo quase ninguém aqui, não sendo exatamente como esses felibres; na falta de livros, e vocês não seriam meus amigos, se não substituíssem tudo isso. Definitivamente – e é desolador! – só posso viver com os ausentes, – ou talvez (, antes), com vocês, que estão ausentes.

Vève, Marie e eu abraçamos vocês dois,

Seu,  
Stéphane.

<sup>356</sup> B. Marchal observa que esse verso deve ter sido considerado por Mallarmé como uma descrição de sua “nova concepção do divino”. MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, p. 385.

<sup>357</sup> Um dos *Contos cruéis* de Villiers.

<sup>358</sup> Essa é a primeira menção ao poema em *-yx*. A palavra, finalmente, significa “dobra”, em grego, e Victor Hugo já a tinha usado em um poema de *La légende des siècles*. Para B. Marchal, o que importa é a ideia de que “uma palavra possa ser criada pela rima: a palavra precede a coisa, a forma cria o sentido”. Op. cit., p. 386.

<sup>359</sup> Era assim que Geneviève chamava Lefébure.

Eu sou bom, e apesar de seu bilhete de cinco linhas, acrescento que descobri aqui um velho muito original que possui uma das múmias de Besançon, aquela dada por Champollion, – múmia de um escriba, cujos hieróglifos estão em relevo. É a de Sar-Amon? Ele quer fazê-la voltar. Haverá talvez um desenrolar possível? – Conquistarei o bom idoso, um grande e magro Lamartine acabado, para o senhor, em nome da múmia, e para mim, em favor de sua bizarrice. De resto a história da múmia é um conto delicioso. Era de seu irmão que, apaixonado por uma atriz, seguiu a Isabelle, levando – sem dúvida toda sua bagagem no mundo – a múmia em sua perseguição. A artista cantou em Besançon, o pobre diabo morreu lá, e a múmia ficou por lá, indecisa. Aqui inter-vém o personagem não menos insólito Bour, – com Cazalis, que o espia para fazer poemas egípcios: – e eu, que não tendo feito um alexandrino em vinte e quatro meses, lhes escrevo hoje uma carta de oito páginas! = = Sem contar que Glatigny<sup>360</sup> vai talvez vir improvisar um jornal de prefeitura em Avignon. = Sério, pensei um minuto no senhor, caro amigo, para esta posição, mas o senhor não a teria querido, não é? já que eu mesmo não aceitei. Uma tal avalanche de prosa, três vezes por semana, teria quebrado nossas frágeis máquinas! = Desta vez, adeus. =

}}}}}

A Henri Cazalis.  
Avignon, sábado 18 de julho de 1868.

Meu bom Henri,

Hei de te ver? Ainda sou, demais, vítima de meu mal-estar nervoso para não ir diretamente para o mais precioso, sobretudo quando isso superexcita minha espera costumeira. Mas não venha em agosto, faz calores desconhecidos, como hoje, pelos quais mesmo entre as persianas e a sombra dos muros, o espírito fica indistinto como um aquário que atravessam vagas nadadeiras,

---

<sup>360</sup> Albert Glatigny, escritor.

prata de outrora. Em setembro, o sol se acalma, e fica bonito: mesmo nós fugimos de Avignon, do começo das férias até os primeiros dias de setembro: tu nos encontrarias em uma vila mediterrânea, mas prefiro te ver em nossa casa; ficarás mais presente e tua lembrança restará por mais tempo.

Além disso, verás o *Félibrige* em toda sua glória, festejando os poetas espanhóis (o grande Zorilla entre eles!<sup>361</sup>) E também, estarei talvez me sentindo melhor que agora, depois dos banhos na água azul dos golfos. Quem sabe até se tu não pegas Des Es-sarts em Mâcon? Decide, e eu te serei muito reconhecido, porque suspiro, pervertido pelo patoá a minha volta, pela palavra de poetas franceses.

E também, meu bom velho, reviveremos algo da festa de Fontainebleau! Tudo começou lá, nossa amizade, e a vida de teu coração que uma deliciosa criança preenche. Sofro muito com o atraso<sup>362</sup> de teu casamento, pobre querido! Mas enfim acaso não sabem nossas almas, graças ao Sonho, fazer uma felicidade a partir de uma amargura, e tu te embriagarás de futuro, cujo encanto pleno, desta vez supremo!, saberás evocar. Não sorrias, porque não posso te oferecer outro consolo, e esse é o mais natural que me vem do coração.

Nossa amizade e nossa impaciência, em um único aperto de mãos, querido Henri.

Teu  
Stéphane.

Chego ao soneto<sup>363</sup>. Obrigado por ter pensado em mim, mas és um torturador por me impor oito dias, em um calor enervante, o vai e vem de ocupações ridículas, e a privação em que estou de qualquer ouvinte inteligente, que seria uma compensação para o homem habitualmente devorado pela minha doença.

Extraio esse soneto, em que pensei certa vez nesse verão, de um estudo planejado sobre *a Palavra*: ele é invertido, quero

---

<sup>361</sup> Ele se refere a um encontro entre poetas catalães e provençais que aconteceria naquele ano.

<sup>362</sup> O casamento de Cazalis havia sido, novamente, postergado.

<sup>363</sup> Trata-se de “La Nuit approbatrice”, e, a partir de 1887, “Ses purs ongles très haut”, hoje normalmente lembrado como o “Soneto em -yx”.

dizer que o sentido, se há um (mas me consolaria com o contrário graças à dose de poesia que ele guarda, parece-me) é evocado por uma miragem interna das próprias palavras. Deixando-se levar a murmurá-lo algumas vezes, experimenta-se uma sensação assaz cabalística.

É confessar que ele é pouco “plástico”, como me perguntas, mas ao menos ele é tão “branco e preto” quanto possível, e ele me parece prestar-se a uma água-forte plena de Sonho e de Vida.

Por exemplo, uma janela noturna aberta, as duas venezianas presas; um quarto sem ninguém dentro, apesar do ar estável que apresentam as persianas presas, e em uma noite feita de ausência e interrogação, sem móveis, apenas o esboço plausível de vagos consoles, uma moldura agressiva e agonizante, de espelho pendurado no fundo, com sua reflexão, estelar e incompreensível, da Ursa Maior, que liga apenas ao céu este abrigo abandonado pelo mundo.

Peguei o assunto de um soneto pífio e que se reflete de todas as maneiras, porque minha obra está tão bem preparada e hierarquizada, representando como pode o Universo, que eu não teria sabido, sem prejudicar algumas de minhas impressões organizadas, retirar nada dela, – e não há ali soneto algum.

Apenas te dou esses detalhes para que não me acuses de ter buscado a bizarria e esse temor ainda não justifica sua extensão.

Então até mais.

Teu Stéphane.

Ajunto que te seria muito reconhecido se me dissesse em uma palavra, pela volta do correio, tua impressão, e se Lemerre o aceita para sua Coletânea e não o considera muito anormal para figurar nela. Faz isso para um “ausente”. Por exemplo, eu peço, retumbantemente, e *suplico* que me enviem uma prova em prazo conveniente, para fazer algumas correções, se for o caso. Encarrega-te, então, deste envio, por gentileza.

}}}}}

A Henri Cazalis

Avignon, 19 de fevereiro de 1869.

Meu bom amigo,

Sabes que Marie está zangada contigo? Ela te escreve, com sua escrita que lhe parece melhor, uma longa carta de que não pareces te maravilhar, pedindo-me para te escrever a próxima com minha mão.

Quanto a mim, te responderia: “Não, não, Satã, tu não me tentarás.” Fiz um voto sobre isso, com toda a intensidade, que é de não tocar em nenhuma pluma daqui até a Páscoa. Poderia te dizer somente – não te preveni sobre isso em minha última carta? – que o simples ato de escrever instala a histeria em minha cabeça, o que eu quero evitar com toda força por vocês, meus caros amigos a quem devo um Livro e anos futuros; e ainda não estou totalmente livre da crise já que o ditado a minha boa secretária e a impressão de uma pluma que caminha por minha vontade, mesmo graças a uma outra mão, me dá palpitações. (Isso é engraçado, não é? Posso agora arriscar esta palavra que te tranquilizará por que começo a não mais me sentir inquieto.) Mas prefiro te iniciar a meu estado íntimo, sobre o qual me dou conta muito bem.

Era preciso: meu cérebro, invadido pelo Sonho, recusando-se a suas funções exteriores que não o solicitavam mais, iria perecer em sua insônia permanente; implorei a grande Noite, que me entendeu e estendeu suas trevas. A primeira fase de minha vida foi terminada. A consciência, esgotada pelas sombras, desperta, lentamente, formando um homem novo, e deve reencontrar meu Sonho depois da criação deste último. Durará alguns anos durante os quais tenho a vida da humanidade para reviver desde sua infância e tomando consciência dela mesma.

Para suscitar a atividade, associaria a estes anos de estudos um objetivo prático que seria minha “Egiptologia”, mas só te falarei disso quando estiver certo de estar totalmente livre das garras do Monstro.

Aí estás, caro, agora ao corrente de tudo, como se tivesses nos surpreendido por uma aparição de uma hora ou duas. Todo o pequeno lar colabora com esse objetivo. Marie proibindo com o



dedo o que me é ruim, e por seu sorriso encorajante. Vève<sup>364</sup>, com quem começo as primeiras letras, lembrando a minhas faculdades confusas suas vias novas pelo despertar das suas. Ela não é mais o Destruidor, mas transforma-se em um Criador. Como tua querida imagem ausente coopera em minha rara empreitada, amigo contenta-te, quando for preciso, com essas notícias indiretas ou com qualquer outra difícil resolução.

Eu te agradei adiantado as três notas, que junto com uma antiga, perfazem quatro<sup>365</sup>.

Gostaria que visses com que ar feliz Marie faz sua revista a lojas, e ficarias contente por ter cassado velhas preocupações.

Adeus, meu bom amigo, não te inquietes, ama-nos sempre como nós te amamos! Apertos de mãos e abraços.

Teu Stéphane.

Respondi a Mendès, mas enviando a carta para Lemerre, não teria chegado?

|||||

A Henri Cazalis  
Avignon, 8 Portail-Mathéron.  
Domingo, 29 de maio de 1870.

Meu bom Henri,

Deves me achar bem ridículo, mas vais compreender. Esta semana fui absorvido pelo meu próprio pensamento até o ponto em que tinha que me fazer uma violência para ver minha pobre Marie, sofrendo muito a meu lado; e isso só à noite, quando lhe dava algumas horas frescas e repousadas que eu destinava a teu manuscrito.

---

<sup>364</sup> Apelido carinhoso dado a sua filha, Geneviève.

<sup>365</sup> Referência ao dinheiro recebido. Cazalis havia, há pouco, enviado dinheiro para ajudar a família que estava em dificuldades, especialmente por conta de uma redução salarial: a partir daquele ano, os professores de “línguas estrangeiras” haviam sido “redefinidos” como professores de gramática também, o que impossibilitava a Mallarmé, a partir daquele momento, receber “extras” em seu salário por atuar também em classes de gramática.

Fiquei muito feliz durante essa leitura. Teu Allah é belo. Ele é o que Deus deveria ter sido. As coisas vêm sempre tarde demais.

Quem sabe, entretanto, se o Oriente não se agrupará em torno de um Deus semelhante? Aceitaria isso de bom grado. Em todo caso, tu terias feito isso para eles apenas com seus dados.

Comparo o estilo estático à música: há uma quadrilha e um enlaçamento vertiginoso. De qualquer forma – injustamente porque teu assunto te autoriza – lamento se não o período, a frase que falha um pouco.

Nada a assinalar, claro, no detalhe da imaginação, senão, talvez, desde o começo, um “trecho”, a palavra desejo que eu gostaria de te ver substituir por qualquer outra, para não prejudicar o agrupamento de desejos do trecho. A frase é: *Les fleurs aimantes sont tes désirs*.<sup>366</sup>

Boa noite, pobre, a quem só rascunho essa palavra, e ainda saltitante, mas se não por uma reminiscência da dança de meu sonho a tua orquestração que embriaga, ao menos por preguiça de escrever.

Abraço-te pela casa adormecida; nossa pobre Marie sofre de um mal sem piedade, quase dia e noite: uma glândula não longe do fígado. Deixo-te para ir vê-la antes que eu durma.

Não ajunto mais nem uma palavra, senão que nada apresse o livro de Física, que posso mesmo ter em Avignon.

De resto, tenho com que me ocupar um pouco, antes, com as matemáticas.<sup>367</sup> Acaricia tua barba lisa, sonha com teus pássaros persas, e camundongos. Adeus.

Teu  
Stéphane

|||||

---

<sup>366</sup> As flores amantes são teus desejos.

<sup>367</sup> H. Mondor nos informa que esses interesses dirigidos à matemática devem ser considerados em função de trechos de *Notes sur le langage*, redigidas por Mallarmé em vista de sua tese de doutorado, assim como de seu interesse pelos estudos de Descartes e Hegel. *CM*, I, p. 326, n. 1.

A Catulle Mendès  
 Avignon, 8, Portail-Mathéron,  
 Mercredi, 1º de março de 1871.

Caro amigo,

Recebo seu bilhete e, ainda que sua influência amical se mantenha, acredito, estrangeira a que se possa passar alguns dias, não resisto ao desejo de pegar já em seguida uma folha de papel em sua intenção. Flutua, sobre todo o projeto<sup>368</sup> que me envolve nesse momento, para temperar o contentamento, uma sombra tão melancolicamente cara (sabe de quem, meu amigo!), que não sei como chegar a dizer uma coisa essencial sem, talvez, fazê-lo sorrir.

Só conheço do inglês as palavras usadas no volume de poemas de Poe, e as pronuncio, certamente, bem – para não estragar o verso.

Posso, dicionário e adivinhação ajudando, ser um bom tradutor, sobretudo de poetas, o que é raro. Mas não acredito que isso constitua um lugar na *maison* Hachette, ao não ser em um arranjo no qual eu entregaria, a um preço indulgente, um volume, supinho, por ano. Em uma palavra, o senhor acredita que esta empreitada, de que lhe falei recentemente (e que é um tipo de pequeno monumento) poderia ser suficiente para a boa vontade que me concede a *maison* Hachette?

Compreenda-me bem. Tendo me colocado resolutamente ao trabalho, vejo dificuldades particulares que enfrento, e por quais cautelas regulares triunfar sobre o impedimento que me abateu esses últimos anos.

Tenho medo, às vezes, que a ocupação de uma casa de comércio, que deve empregar apenas pessoas com uma presença efetiva, e efetiva, seja até menos favorável que o escritório (engana-me?) entrevisto no favor de sua última carta, com projetos certos que, ainda por cima, formam o que esperam de mim.

---

<sup>368</sup> A noiva do artista Henri Regnault, recém-falecido (morto na guerra contra os prussianos), Geneviève Bréton, filha do diretor da Hachette, juntamente com alguns amigos de Mallarmé, se esforçavam para encontrar um lugar de trabalho para ele em Paris. A carta a que Mallarmé responde sondava seus interesses quanto a um trabalho em Paris ou mesmo em Londres, em função de seus conhecimentos de inglês.

Aí está por que, sem dúvida, omitindo qualquer evocação a uma dor à qual uma parte de sua carta faz alusão, e que não deve encontrar lugar nesse bilhete, sua primeira carta se tinha, em mim, adaptado a secretas simpatias.

De qualquer modo, como depois de tudo não há desculpa, na minha idade, para trabalhar laboriosamente, e que isso não concerne nem a Marie, nem a Geneviève, nem..., aceito o que, só, se apresente, com diligência. Seria necessário, portanto, já que é o inglês que está em jogo, aceitar de início o lugar em Londres, que me permitirá reaprendê-lo – resguardando a possibilidade de vir em torno deste inverno para Paris.

Quem sabe, entretanto, se dois ou três correspondências de jornais não me permitiriam lá atingir o mesmo objetivo, de maneira mais coerente com o futuro?

Espero o comissário-estruturador\*. Obrigado por suas recomendações. Guarneço-me de testemunhos, notáveis e decisivos.

Agora, caro amigo, sua mão, a fim de que eu não acredite que falo só para mim mesmo em tudo isso, tanto nós nos confundimos facilmente.

Se encontrar qualquer uma das pessoas que tiveram essa bondade de ocupar-se de um ausente e de um desconhecido, agradeça-lhes ainda duplamente agora, aguardando que eu o faça mais tarde de viva voz.

Amizades à Madame Judith.

Stéphane Mallarmé

Uma palavra confusa endereçada ao senhor foi jogada por mim, ontem, na caixa de Avignon. Chegar-lhe-á ainda cidade Treviso? Anunciava os frutos.

\* Saberei, de resto, dele, se poderei, prolongando a presença durante a tarde, conservar as manhãs. Mas, sonho, só seria ao voltar de Londres, onde de qualquer modo é preciso ficar, para começar, se quero entrar nessa via.

A Émile Zola.  
Rua de Moscou, 29.  
6 de novembro de 1874.

Caro Senhor,

Vi sua farsa amarga<sup>369</sup>; e agradeço de todo meu coração por ter, durante toda uma noite, me feito rir com o único riso que nos seja permitido, simples e complicado ao mesmo tempo.

A imprensa até agora (falo desses dois ou três últimos dias) deu prova de uma irreflexão absoluta. Qual! uma iluminura popular: sim, mas esse não é também o gosto dos delicados? Quanto a mim, que admiro um cartaz, desenhado e colorido como mais de um, como um teto ou uma apoteose, não conheço um ponto de vista em arte que seja inferior a outro; e aproveito sempre como convém. Que nosso amigo Manet pinte a tela de apresentação do espetáculo que fará uma excelente moldura para os *Héritiers*: toda a imprensa iria aplaudi-los e *descobri-los lá*. Por que ela não isolou o teatro de Cluny; onde se leva esse cenário, ligado à verdadeira tradição francesa!

Adeus, então, e obrigado; adeus porque desejo um dia dizer-lhe o quanto admiro, mas absolutamente, esta obra magistral, a *Conquête de Plassans*<sup>370</sup>.

Cordialmente seu,

Stéphane Mallarmé

|||||

---

<sup>369</sup> Trata-se de *Les Héritiers de Rabourdin*, comédia em três atos levada pela primeira vez no Teatro de Cluny, naquele mês.

<sup>370</sup> Esse é o quarto romance da série dos Rougon-Macquart, publicado em 1874.

A Émile Zola.

Rua de Rome, 87.

Sábado, 20 de novembro de 1875.

Caro Senhor Zola,

Assinalo sobre o *Athenaeum*, o “jornal oficial” da literatura inglesa (o senhor verá no número em anexo uma nota rápida como as que lá se pedem), os livros sobre os quais é o caso, em sua publicação, de escrever um artigo especial. O Sr. O’Shaughnessy, um dos principais poetas contemporâneos, já se entendeu com o diretor do jornal para fazer o estudo sobre *Son Excellence Eugène Rougon*; e eu lhe peço para, chegando a hora, endereçar-lhe um dos primeiros exemplares: quem sabe? talvez antes de ser posto à venda, l’*Athenaeum* sendo sempre apressado. Conseguiremos fazer um público inglês para alguns romancistas ou para os poetas de hoje.

Cordialmente seu,

Stéphane Mallarmé.

|||||

A Émile Zola.

Rua de Roma, 87.

Sábado, 18 de março de 1876<sup>371</sup>.

Meu caro Confrade,

Perdoe não ter lhe agradecido antes; eu o fiz quando o senhor anunciou o envio de seu belo livro. O volume já nas mãos, li de uma só vez; depois, fechado, abri-o para estudá-lo, fragmento por fragmento, durante alguns dias. Essas duas maneiras de degustar uma obra, que são, uma, a antiga, do tempo dos romances feitos como peças de teatro e a outra, a moderna, quando as próprias condições da vida obrigam a pegar um volume, a deixá-lo, etc.; *Son Excellence Eugène Rougon* se presta igualmente a essa:

---

<sup>371</sup> Nesse dia Mallarmé completava 34 anos.

porque um interesse profundo ali se dissimula admiravelmente sob o acaso, repleto de dobras e de fissuras que o narrador de hoje usa para enriquecer sua concepção.

Um livro cuja estética especial está em absoluto acordo com o modo como seus leitores podem utilizar-se dela é uma obra-prima; e vejamos porque: preferindo talvez enquanto poeta (e estou errado) destas magnificências mais tangíveis da *Curée* e do *Abbé Mouret*, considero sua última produção como a expressão mais perfeita do ponto de vista de que o senhor terá para sempre a honra de ter compreendido e mostrado na arte desse tempo. Tudo, desde o conceito tão profundo e tão bem demonstrado, e escondido alternadamente, de uma força cindida em dois tipos contraditórios, quer dizer, inimigos e ávidos um pelo outro, Rougon e Clorinde que se completam reciprocamente; tudo, até o estilo, rápido e transparente, impessoal e leve como o olhar de um moderno, seu leitor, que verá exatamente, sim! Tudo se mantém em uma harmonia extraordinária e que deveria fazer pasmar de alegria a crítica mais doutrinária, aquela que todas as leis de um *gênero* literário bem observadas contentam, se houvesse hoje alguma crítica que fosse um pouco lúcida e que acreditasse em qualquer outra coisa além da fantasia.

Na atraente evolução por que passa o romance, o filho do século, *Son Excellence*... marca ainda um ponto, formidável: onde este gênero se avizinha da história, se sobrepõe completamente a ela e guarda para ele todo o lado anedótico e momentâneo, eventual; enquanto que o historiador do futuro não terá mais que algumas lutas de ideias para resumir, etc, os fatais sujeitos que se consideraram melhores que portadores de princípios vão se tornar repentinamente a presa do romancista. Que aquisição súbita e inesperada para a literatura, que os ingleses chamam a *Ficção*!

Tais, escritos desordenadamente e fora da minha casa de onde me expulsam neste momento mil preocupações, alguns dos pensamentos que a leitura de seu último livro vivamente despertou em mim; perdoe-me esta redação precipitada e incoerente, mas não esqueço nada e assim que tiver o prazer de fazer em algum lugar *Os livros*, tudo isso tomará lugar em um estudo de conjunto provocado por sua Obra. (Um ponto que me resta elucidar, e sobre o qual conversaremos quando tiver o prazer de vê-lo, é por que o senhor dá agora a certos diálogos por exemplo (uma vez na avenue de Marbeuf, e outros no reencontro um pouco frequente, em cada canto de Paris, do grupo) um ar de absoluta

comédia, como com os jogos de cena, etc: é bem literário e feito deliberadamente, não é? mas acredito que o senhor forçou-se a isso, por causa do grande emprego do procedimento contrário que faz a cada página do livro.

Adeus, até a primeira quinta-feira; espero então poder dizer o que se passa no *Athenaeum*<sup>372</sup>: meu Deus! como o romance inglês, com alguns de seus tiques e suas aventuras previsíveis, está ainda longe de compreender o que o senhor e a geração francesa contemporânea querem!

Cordialmente seu,

Stéphane Mallarmé

|||||

A Émile Zola.

Rua de Roma, 87.

Segunda-feira, 3 de fevereiro de 1877.

Meu caro Confrade,

Acabo de reler de um só golpe o *L'Assommoir* que me faltava a cada domingo, recebendo a *République des Lettres*, já há algum tempo. A impressão causada por cada um dos pedaços era profunda; quanto mais a do livro inteiro! Obrigado duplamente, pois foi em um exemplar enviado pelo senhor que tive a alegria de relê-lo.

Aí está uma grande obra; e digna de uma época onde a verdade torna-se a forma popular da beleza! Aqueles que o acusam de não ter escrito para o povo enganaram-se em um sentido, tanto quanto aqueles que sentem falta de um ideal antigo: o senhor encontrou um que é moderno, é isso. O final sombrio do livro e sua admirável tentativa de linguística<sup>373</sup>, graças à qual tantas

---

<sup>372</sup> A revista inglesa havia “maltratado” Zola em um texto da edição de 29 de abril de 1976, sendo que Mallarmé já o tinha resenhado e elogiado em dois textos recentes. Mallarmé se sente embaraçado pela situação, o que explica o final da carta.

<sup>373</sup> Linguística aqui pode ser compreendida como estudo filológico.



modas de expressão frequentemente ineptas forjadas por pobres diabos ganham valor nas mais belas formas literárias, pois chegam a nos fazer sorrir ou quase chorar, a nós, letrados! isso me emociona profundamente; seria entretanto porque é para mim para mim uma disposição natural ou uma conquista talvez mais difícil ainda para o senhor, não sei? mas o começo do romance é ainda o pedaço que prefiro. A simplicidade tão prodigiosamente sincera das descrições de Coupeau trabalhando ou do atelier de sua mulher me mantêm sob um encantamento tal que não conseguem me fazer esquecer as tristezas finais: o senhor dotou a literatura de algo absolutamente novo, estas páginas tão tranquilas que se viram como a todos os dias de uma vida.

Se eu lhe tivesse falado correndo o risco de entediá-lo durante uma hora ou duas com tudo que admiro nesse grande volume, eu me deixaria ir dizendo em seguida que a maravilhosa batalha da lavadouro me parece um pouco deslocada na obra, ou sair da personagem de [Gervaise], e que Nana passa talvez sem transição visível da menina corrompida e adoentada à bela mulher que ela se torna; mas o senhor estaria em tal vantagem, que não insisto. Um nada; entre puros erros de impressão, levantei um lapso de olho ou de pena que lhe interessará: este, na página 264, décima linha *Entre Gouget tout noir, les deux femmes semblaient deux cocottes mouchetées*.<sup>374</sup>

Ora, é ele quem estava entre elas duas, não é? O senhor me perdoe, em favor de velhas manias de bibliófilo que tive: isso apenas prova que o lemos com cuidado.

Sigo, em muitos jornais, com a alegria que experimenta todo homem frente a uma antiga injustiça, enfim reparada (porque acabaremos por falar de novo de *la Curée*, de *la Faute de l'Abbé Mouret*, etc, sobre seu grande sucesso de hoje), a reviravolta da Crítica quanto ao senhor. Isso devia acontecer, o senhor não duvidava disso.

Adeus; o senhor ainda recebe às quintas (exceto nas noites de Première)? Ficaria muito feliz por ir lhe apertar a mão caloroso-

---

<sup>374</sup> “Entre Gouget todo de preto, as duas mulheres pareciam duas cocotes pintadas.” Na edição de 1878 (a 68ª edição), já encontramos a frase desse modo: “À Gouget tout noir, les deux femmes semblaient deux cocottes mouchetées...”; “Para Gouget todo de preto...”  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96360z/f272.image.pagination.r=.langFR>, em 1º dez 2010.

samente: quanto mais por ter por acaso tanto frio nos dedos por causa do lugar de onde lhe escrevo esse fim de bilhete apressado, que paro, ilegível. Encontrei um exemplar do *Corbeau*<sup>375</sup> que levarei para o senhor, da parte de Manet de quem o senhor gosta e da minha que o estimo. Muito solitário e trabalhando muito, não o vi em nenhum lugar, desde há muito; leio-o, por exemplo, no número do *Bien Public* de cada domingo<sup>376</sup>: e temos, nesse outro terreno, as tábuas teatrais, senão a mesma visão, ao menos as mesmas aversões.

Cordialmente seu,  
Stéphane Mallarmé

|||||

À Senhora Sarah Helen Whitman.  
Paris, Rue de Rome, 87  
31 de julho de 1877.

Cara Senhora,

Antes de partir para os arredores de Fontainebleau onde vou, todo ano, esquecer de tudo durante dois meses, exceto de meus amigos distantes (mas, preguiçoso lá, sonho com eles sem escrever, um pouco como sempre); quero responder a sua bondosa última carta, e lhe apertar respeitosamente a mão.

O ardor com o qual trabalho em um vasto empreendimento dramático, um teatro absolutamente novo, e isso em meio ao embaraço de todo tipo que o isolamento voluntário cria, seria suficiente para me fazer opor-me infinitamente à publicação de *nossa* tradução (ela lhe pertence como a mim) dos poemas de Poe; sem a crise em que as faltas políticas de nosso governo colocam por algum tempo a edição e o mercado livreiro franceses.<sup>377</sup> É preciso muita calma e muito diletantismo desinteressado para um livreiro

<sup>375</sup> Sua própria tradução de “O corvo”, de Poe.

<sup>376</sup> Trata-se de uma novela dramática que Zola vinha publicando nessa revista desde o ano anterior.

<sup>377</sup> Essa alusão político-econômica é um exemplo raríssimo entre as cartas do autor, e trata do início da Troisième République.

editar uma obra, que, do ponto de vista intelectual e material, parece-lhe puramente um luxo. Sofro por isso.

Quanto ao *Sonnet*, a senhora é mil vezes bondosa demais: acrescento a esta carta uma tradução provavelmente bárbara que fiz, palavra por palavra, de seus quatorze versos. Mas esse nada vale realmente a pena de fazê-la incomodar-se uma segunda vez? Deixa-me confuso: perdoe-me, de verdade.

Não li e gostaria de ler o *Memoir* do Sr. Didier; o fragmento curto<sup>378</sup> que a senhora me mandou pareceu muito interessante.

Quanto ao que me diz das tentativas feitas talvez pela senhora, cara *Madame*, junto a algum jornal que não tenha (sobre tudo às vésperas da Exposição de 1878) um correspondente em Paris; realmente, não sei como lhe agradecer: e venha isso a se efetivar, não sei se em meio à grande alegria que sentiria não haveria um pouco de tristeza por causa do incômodo que a senhora se teria feito.

Obrigado também por seus bons desejos pelo sucesso de meus projetos de teatro; há montanhas a mover; e uma vez tudo acabado literariamente (o que não está prestes a acontecer), será necessário começar quase tudo, materialmente. Algumas bondosas simpatias tomarão frequentemente o lugar, em meu pensamento e meu esforço, das forças que me faltarão.

Adeus. Esta não deveria ser mais que um aperto de mão, apressado, e vejo que escrevo quase uma carta sem ter respondido a nenhuma de suas questões benevolentes. Quanto a Hugo; particularmente, é preciso ler toda a última recolha, a que contém a “*Sieste de Jeanne*”, chama-se *L’art d’être grand-père*, um volume miraculoso onde a senhora encontrará muitas coisas preciosas para traduzir...

Adeus; aceite todos os votos que minha respeitosa e longínqua amizade pode imaginar, cara *Madame*.

Stéphane Mallarmé

(Ainda espero pela fotografia.)

}}}}}

---

<sup>378</sup> *Naked hymn means when the words take in death their absolute value.*

A Paul Verlaine

Paris, 87, Rua de Rome.

Sábado, 3 de novembro de 1883.

Meu caro amigo,

Sou loucamente culpável, mas nada nunca é só minha culpa. Sou tão pouco para mim, que assim que tenho um minuto, desapareço em um trabalho enorme. Todas as noites desse mês de outubro, em que tenho todo um ano de ganha-pão, ao mesmo tempo de obra pessoal, para preparar (sem contar as escapadas para as fugitivas belezas de outono, a grande paixão para nós dois) quis escrever para o senhor. Tenho a foto do retrato de Manet, enfim, feita muito curiosamente e que lhe agradará. Não a envio, pois espero com alegria seus dois amigos; e se eles não vierem logo, farei com que chegue a eles. Precisaria de dez minutos de conversa para explicar que não tenho versos novos inéditos, apesar de um dos maiores trabalhos literários que já se tentou, porque tanto quanto me falta lazer a esse ponto, ocupo-me da armadura de minha obra, que é em prosa. Estivemos todos tão atrasados, quanto ao Pensamento, que não passei menos de dez anos para edificar o meu. Os versos que lhe envio são portanto antigos, e com o mesmo tom dos que o senhor pode já conhecer; talvez até já os conheça, apesar de não terem sido publicados em lugar nenhum.

Está aí, entretanto, o *inédito* que o senhor queria, não penso demais. Mas perdoe-me, e também por lhe escrever esta palavra tão às pressas, depois de ter planejado por muito tempo conversar com o senhor. Como o senhor deve estar contente por ser um sábio, em uma cabana!

Adeus, sua mão. Verei Coppé em um dia ou dois e falaremos do senhor.

Cordialmente,

Stéphane Mallarmé

O senhor me mima muito, adivinho; e gostaria de estar a um ano ou dois daqui, com as coisas em mãos, dignas do que sua amizade inspira, na *Lutèce* que espero.



A Léo d’Orfer.

Quarta-feira, 27 de junho de 1884.

Meu caro Senhor d’Orfer,

É como um murro, que nos deixa a visão, um instante, ofuscada, sua injunção brusca:

“Defina a Poesia”,

Balucio, abalado:

*A poesia é a expressão do sentido misterioso dos aspectos da existência, trazida a seu ritmo essencial pela linguagem humana: ela assim supre de autenticidade nossa permanência e constitui a única tarefa espiritual.*

Adeus; mas aceite minhas desculpas.

|||||

A René Ghil<sup>379</sup>

Paris, 89 rue de Rome.

Sábado, 7 de março de 1885.

Caro senhor,

Seu livro é muito interessante!<sup>380</sup> Ele me lembra outras épocas de mim mesmo, ao ponto de parecer milagre; e encontro

---

<sup>379</sup> René Guilbert (1862-1925), fundou a “école instrumentiste” e mais tarde defendeu a “poesia científica”. Levou ao extremo a ideia das “correspondências” baudelairianas e as noções mallarmaicas sobre a “música e as letras”. Embora elogiado por Mallarmé nesse momento, três anos mais tarde haverá o rompimento, por discordâncias de princípios filosóficos e literários, o que dará a Ghil a pecha de “inimigo do simbolismo”. Na década seguinte será um dos primeiros nomes ligados a ideias de vanguarda e, em 1913, grava seu “Chant de la parole”, num procedimento bastante parecido com o que vão experimentar os irmãos Campos algumas décadas depois. Para ouvir a gravação de René Ghil:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k127964z.r=ren%C3%A9+ghil.langFR>  
Acesso em: 12 maio 2010.

ali algumas preocupações atuais que me parecem respiráveis por pulmões sutis, em nosso ar. Poucas obras jovens são o resultado de um espírito que seja, tanto quanto o seu, avançado. O que louvo, antes de tudo, o que fará alguém, quem? o senhor, talvez, é esta tentativa de colocar desde o começo da vida a primeira pedra fundamental de um trabalho cuja arquitetura é conhecida, desde hoje, pelo senhor; e não mais produzir (ainda que maravilhas) ao acaso.

Passando do prefácio, onde o senhor me mostra uma simpatia fervorosa demais pelo pouco que fiz, mas não agradeço menos, a sua sequência de pedaços (falo como a um músico), há lugar para se interessar enormemente por seu esforço de orquestração escrita. Eu o acusaria de uma só coisa: é que nesse ato de justa restituição, que deve ser o nosso, de tudo retomar da música<sup>381</sup>, esses ritmos que são apenas os da razão e suas próprias colorações que são aquelas de nossas paixões evocadas pelo sonho, o senhor deixa se perder um pouco o velho dogma do verso. Oh! quanto mais ouvimos a soma de nossas impressões e as rarefazemos, com uma vigorosa síntese de espírito, por outro lado, mais agrupamos tudo isso em versos marcados, fortes, tangíveis e inesquecíveis. O senhor faz frases como compositor, mais que como escritor: percebo bem seu desejo perfeito, tendo passado por isso, para então retornar, como o senhor o fará talvez do senhor mesmo<sup>382</sup>! Tudo isso dito como conversa, como de resto gostaria de fazer a viva-voz com o senhor. Estou em casa para alguns amigos, entre os quais o senhor, na terça-feira à noite; mas gostaria de vê-lo só uma vez antes. O senhor estaria livre na segunda-feira entre onze horas e meio-dia? então, a *Légende d'âmes et de sangs* nas mãos, pensaríamos alto, eu como um camarada mais velho; mas com toda a simpatia que experimento

---

<sup>380</sup> Trata-se de *La légende d'âmes et des sangs*, livro de poemas lançado pela Librairie Frinzine e Cie, em abril desse ano.

<sup>381</sup> B. Marchal chama a atenção para esse trecho como um *leitmotiv* mallarmai-co, com correspondência importante nos textos *Crise de vers* e *La musique et les lettres*. MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, p. 577, n. 1.

<sup>382</sup> Segundo a leitura da crítica (Lloyd J. Austin e Suzanne Bernard, p. ex., que estudaram a relação do autor com a música), a questão para Mallarmé é clara: a poesia deve retomar seus elementos da música sem deixar de ser poesia. Paralelamente a isso, note-se que ele também retoma aqui, em alguma medida, a descrição de seu processo de “distanciamento” e “separação” do “eu” do autor em relação à obra. CM, II, 286, n. 2.

por um daqueles de quem certamente nossa Arte deve esperar muito. O senhor me verá penetrado por certas belezas verdadeiramente extraordinárias que contêm esta primeira reunião de seus poemas.

Cordialmente seu,

Stéphane Mallarmé

|||||

A Paul Verlaine.

Paris, segunda-feira 16 de novembro de 1885.

Meu caro Verlaine<sup>383</sup>,

Estou em atraso com o senhor, porque procurei o que emprestei, um pouco de um lado e outro, ao diabo, da obra inédita de Villiers. Apenso, o quase nada que possuo<sup>384</sup>.

---

<sup>383</sup> Essa carta é a resposta a uma outra, bastante divertida, de Verlaine, de 10 de novembro, onde as pesquisas para o *Poètes maudits* se mostram em curso. Verlaine escrevera a Mallarmé: “Meu caro amigo, Imagine que toco em sua casa, bem arrumado e que o entreviste... Seu lugar de nascimento? – Paris (nós o sabemos!) – Famílias, originárias de onde? data de nascimento? – Projetos literários (um detalhe sobre esta grande obra sobre a qual me escreve). – Um ou dois poemas (prosa) (curta) e versos (curto) e in-éd-itos? – O *Conventionnel* não presidiu durante o processo Louis XVI? Circunstâncias notáveis? Como morre? – Rápido! – É para noticiar em *Hommes du jour*, de Vanier. Para retrato, entenda-se com este último. – Mesmos detalhes sobre Villiers. – Vanier me diz que [o senhor] poderia conseguir livros de Villiers. Deixaria com o zelador em meu nome. Iria procurar dois dias ou um depois de carta sua e re-teria pela mesma via, depois de trabalho para *Poètes Maudits*, segunda série, terminado. – Muitas informações também sobre Villiers, homem do dia! Porque escrever para ele! – (Escrevo de minha cama onde reumatizado há dois meses (no joelho) e *usque quo* [até quando]? Crises, curativos, dores (e que tédio, se não pudesse trabalhar um pouco) – Seu e até logo, – Paul Verlaine.” VERLAINE, 2005, pp. 915-916.

Mas informações precisas sobre esse querido e velho fugitivo, não sei: mesmo seu endereço, ignoro, nossas duas mãos se reencontram uma na outra, como se separadas na véspera, na volta de uma rua, todos os anos, porque existe um Deus. A parte isso, ele seria exato no encontro e, no dia em que, para os *Hommes d'Aujourd'hui*, tanto quanto para os *Poètes Maudits*, o senhor quisesse, indo melhor, encontrá-lo *chez* Vanier, com quem ele vai fazer negócio para a publicação de *Axël*, nenhuma dúvida, eu o conheço, nenhuma dúvida de que ele esteja lá na hora combinada. Literariamente, ninguém mais pontual que ele: é então de Vanier que se pode obter de início seu endereço, de Monsieur Darzens que até agora o representou junto a esse amável editor.

Se nada disso acontecer, um dia, especialmente uma quarta-feira, irei encontrar o senhor ao cair da noite; e, conversando, virão à memória para um e outro detalhes biográficos que me escapam hoje; não o estado civil, por exemplo, datas, etc., que só o sabem o homem em questão.

Passo a mim.

Sim, nascido em Paris, em 18 de março de 1842, na rua chamada hoje de passagem Laferrière. Minhas famílias paterna e materna apresentam, desde a Revolução, uma linha ininterrupta de funcionários na Administração de Registro<sup>385</sup>; e ainda que tenham ocupado quase sempre altos cargos, me esquivei dessa carreira para a qual me destinavam desde as fraldas. Encontro traço do gosto de segurar uma pena, para outra coisa além de registrar atos, em muitos de meus ascendentes: um, sem dúvida antes da criação do *Enregistrement*, foi síndico da Livraria sob Luís XVI, e seu nome me apareceu sob o “Privilégio do Rei”<sup>386</sup> colocado na apresentação da edição original francesa do *Vathek* de Beckford que reimprimi<sup>387</sup>.

<sup>384</sup> Esta é uma das cartas mais importantes de Mallarmé porque ela apresentará uma rápida autobiografia, texto em cuja natureza encontramos sempre mais revelações do que as meramente expostas pelo próprio autor.

<sup>385</sup> *Administration de l'Enregistrement*, normalmente abreviada como *Enregistrement*, e que nas primeiras cartas traduzi por “Cartório”, por ser o equivalente mais próximo quanto à natureza do trabalho que o autor empreendia lá em sua juventude.

<sup>386</sup> No Antigo Regime, estatuto fornecido pela coroa à nobreza e ao clero, assim como a certas funções específicas de trabalho diretamente ligadas ao Rei.

<sup>387</sup> *Vathek*, romance gótico escrito pelo autor inglês William Beckford (1760-1844), originalmente em francês, reorganizado e prefaciado por Mallarmé



Um outro escrevia versos brincalhões nos *Almanachs des Muses* e nos *Etrennes aux Dames*. Conheci, ainda criança, no velho interior de burguesia parisiense familiar, M. Magnien, um primo em terceiro grau, que havia publicado um volume romântico descabelado intitulado *Ange* ou *Démon*<sup>388</sup>, que às vezes reaparece nas listas caras dos catálogos de livreiros que recebo.

Dizia, há pouco, família parisiense porque sempre moramos em Paris; mas as origens são *bourguignonnes*, *lorraines* também e mesmo holandesas.

Perdi, criança, aos sete anos<sup>389</sup>, minha mãe, adorada por uma avó que me criou, de início; depois passei por muitos pensio-natos e liceus, com alma lamartiniana e com um desejo secreto de substituir, um dia, Béranger, porque o tinha conhecido em uma casa amiga. Parece que era complicado demais colocar em prática, mas tentei por muito tempo em cem caderninhos de versos<sup>390</sup> que, se bem me lembro, me foram sempre confiscados.

Não havia como, o senhor o sabe, para um poeta, viver de sua arte mesmo a rebaixando muitos graus, quando entrei na vida; e jamais me arrependi disso. Tendo aprendido inglês simplesmente para melhor ler Poe, parti aos vinte anos para a Inglaterra, a fim de fugir, principalmente; mas também para falar a língua e ensiná-la em um canto, tranquilo e sem outro ganha-pão necessário: eu havia me casado e isso me apressava.

Hoje, lá se vão mais de vinte anos e apesar da perda de tantas horas, acredito, com tristeza, que fiz bem. É que, além dos pedaços de prosa e de verso de minha juventude e sua sequência, que lhe fazia eco, publicado um pouco em todos os lugares, cada vez que aparecia o primeiro número de uma Revista Literária, sempre sonhei e tentei outra coisa, com uma paciência de alquimista, pronto a sacrificar a isso toda vaidade e toda satisfação, como se queimava em outros tempos seu mobiliário e os caibros

---

para a nova edição de 1876. Este livro lhe valeu alguma notoriedade, inclusive uma carta elogiosa de Flaubert. *OC*, II, pp. 1572-1573.

<sup>388</sup> Na realidade a obra se intitula *Mortel, ange ou démon*, e foi publicada em 1836.

<sup>389</sup> Mallarmé tinha, na verdade, cinco anos quando sua mãe morreu.

<sup>390</sup> Dentre os supostos cem, cinco sobreviveram. Esses cadernos apresentam muitos poemas copiados de suas preferências de leitura e uma reunião de seus próprios versos no volume intitulado por ele mesmo como *Entre quatre murs*. V. MONDOR, 1954.

do telhado, para alimentar o forno da Grande Obra. O quê? é difícil dizer: um livro, simplesmente, em muitos tomos, um livro que seja um livro, arquitetural e premeditado e não uma antologia de inspirações do acaso, ainda que fossem maravilhosas... Iria mais longe, diria: o Livro, persuadido de que no fundo há apenas um, tentado ainda que insabido por quem quer que tenha escrito, mesmo os Gênios. A explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: porque o próprio ritmo do livro, agora impessoal e vivo, até em sua paginação, se justapõe às equações deste sonho, ou Ode<sup>391</sup>.

Aí está, caro amigo, o depoimento de meu vício, posto nu, que mil vezes rejeitei, o espírito entorpecido ou lasso; mas ele me possui e eu talvez conseguirei, não fazer esta obra em seu conjunto (seria preciso ser não sei quem para isso!) mas mostrar dela um fragmento executado, fazer cintilar por um lugar sua autenticidade gloriosa, indicando o resto inteiro para o qual uma vida não é suficiente<sup>392</sup>. Provar pelas porções feitas que este livro existe, e que conheci o que eu não poderia completar.

Nada tão simples então quanto eu não ter tido pressa para recolher mil migalhas conhecidas, que de tempos em tempos chamaram a atenção de encantadores e excelentes espíritos, o senhor o primeiro! Tudo isso não tinha outro valor momentâneo para mim senão entreter minha mão: e qualquer sucesso que possa significar por vezes um dos [pedaços] para todos esses espíritos é muito justo se compuserem um álbum, mas não um livro. É possível, entretanto, que o editor Vanier<sup>393</sup> me arranque esses farrapos mas só os colarei sobre umas páginas como se faz uma coleção de amostras de tecidos seculares ou preciosos. Com esta palavra condenatória “Álbum” no título, *Album de vers et prose*, eu não sei; e conterà muitas séries, poderá mesmo continuar indefinidamente, (ao lado de meu trabalho pessoal que, creio, será anônimo, o Texto ali falando de si mesmo e sem voz de autor).

---

<sup>391</sup> Lloyd James Austin chama a atenção para a ligação dessa ideia com a que está presente na carta enviada a Léo d’Orfer em junho de 1884. CM, II, p. 301, n. 4.

<sup>392</sup> L. J. Austin aventa a possibilidade de que Mallarmé considerasse *Hérodíade* uma “parte” a ser terminada. CM, II, p. 302, n. 1.

<sup>393</sup> Será, na verdade, Édouard Dujardin o futuro responsável pela publicação de *Poésies*, em 1887.

Esses versos, esses poemas em prosa, além das Revistas Literárias, podem ser encontrados, ou não, nas *Publications de Luxe*, esgotadas, assim como o *Vathek*, o *Corbeau*, o *Faune*.

Precisei fazer, em momentos de incômodo ou para comprar dispendiosas embarcações, tarefas limpas e aí está tudo (*Dieux Antiques, Mots Anglais*) de que não convém falar: mas à parte isso, as concessões às necessidades como aos prazeres não foram frequentes. Se em um determinado momento, contudo, desesperando do despótico livrinho destacado de Mim mesmo, tenho, depois de alguns artigos divulgados daqui e de lá, tentado escrever sozinho, *toilettes*, joias, mobiliário, e até aos teatros e menus de jantares, um jornal, *La Dernière Mode*, do qual os oito ou dez números publicados servem ainda quando os desvisto de sua poeira para me fazer sonhar por bastante tempo.

No fundo considero a época contemporânea como um interregno para o poeta, que não tem absolutamente que se misturar com ela: ela está por demais obsoleta e em efervescência preparatória para que ele tenha outra coisa a fazer senão trabalhar com mistério em vista de mais tarde ou jamais e de tempos em tempos enviar aos vivos sua cartão de visita, estrofes ou soneto, para não ser mais perseguido por eles, se eles suspeitam que ele sabe que eles não têm lugar.

A solidão acompanha necessariamente essa espécie de atitude; e, além de meu caminho de casa (é 89, agora, rua de Rome) aos diversos lugares onde devo o dízimo de dez minutos, liceus Condorcet, Janson de Sailly enfim Colégio Rollin, vago pouco, preferindo a tudo isso, em um apartamento ocupado pela família, a permanência entre alguns móveis antigos e queridos, e a folha de papel frequentemente branca. Mas grandes amizades foram as de Villiers, de Mendès e, por dez anos, vi todos os dias meu querido Manet<sup>394</sup>, cuja ausência hoje me parece inverossímil! Seus *Poètes Maudits*, caro Verlaine, *À Rebours*, de Huysmans, fizeram se interessar por minhas terças-feiras por muito tempo sem assunto, jovens poetas que nos amam (mallarmistas à parte); e acreditou-se em alguma influência tentada por mim, lá onde não há nada além de encontros. Afinadíssimo, estive dez anos antes no lugar para onde espíritos parecidos deviam se voltar hoje.

---

<sup>394</sup> O pintor Édouard Manet, amigo do poeta, que havia morrido dois anos antes.

Aí está toda minha vida despida de anedotas, ao contrário do que têm por tanto tempo repetido os grandes jornais, onde tenho sempre passado por estranhíssimo: perscruto e não vejo nada mais, os tédios cotidianos, as alegrias, excetuados os lutos internos. Algumas aparições em todos os lugares em que se monte um ballet, onde se toque órgão, minhas duas paixões de arte quase contraditórias, mas cujo sentido se refulgirá e é tudo. Esquecia minhas fugas, assim que, por demais tomado pela fadiga do espírito, à beira do Sena e da floresta de Fontainebleau, em um mesmo lugar há anos: lá me mostro completamente diferente, tomado pela navegação fluvial. Honro o rio, que deixa se abismarem em sua água dias inteiros sem que se tenha a impressão de tê-los perdido, nem uma sombra de remorso. Simples passeador em ioles de acaju, mas velejador furioso, muito orgulhoso de sua pequena frota.

Adeus, querido amigo. Lerá tudo isso, anotado a lápis para deixar o ar de uma dessas boas conversas de amigos retirados e sem explosões de voz, o senhor percorrerá de canto de olhos e aí encontrará, disseminados, os alguns detalhes biográficos a escolher, detalhes que se sente a necessidade de ter em algum lugar vistos veridicamente. Como lamento por sabê-lo doente, e de reumatismos! Conheço isso. Não use, só raramente, salicilato<sup>395</sup>, e só o aceite da mão de um bom médico, a questão da dose é muito importante. Tive em outros tempos uma fadiga e como que uma lacuna de espírito depois dessa droga; e lhe atribuo minhas insônias. Mas irei vê-lo um dia e lhe dizer isso, levando um soneto e uma página de prosa que vou escrever por esses tempos, em sua intenção, qualquer coisa que vá, lá onde o senhor a colocar<sup>396</sup>. O senhor pode começar sem esses dois bibelôs. Até mais, querido Verlaine.

Sua mão  
Stéphane Mallarmé.

O pacote de Villiers está com o zelador: nem precisa ser dito que zelo por ele como por minhas ameixas! Está lá o que não

---

<sup>395</sup> Nosso conhecido ácido salicílico: aspirina.

<sup>396</sup> Mallarmé enviou *La Gloire*, que foi publicado em *Hommes d'Aujourd'hui* e o soneto *Toujours plus souriant au désastre plus beau*. CM, II, 304, n. 2.

se encontra mais: quanto aos *Contes Cruels*, Vanier terá, *Axël* se publica na *Jeune France* e a *Eva futura* na *Vie moderne*.<sup>397</sup>

|||||

A Gustave Kahn.

Terça-feira, 8 [7] de junho de 1887.

Valvins.

Meu caro amigo,

Tinha trazido sua obra<sup>398</sup> para o campo, a fim de estudá-la sozinho e à vontade: depois o enfado, contra o mau tempo que me forçava a escrever, atrasou esta carta.

O senhor deve estar, de fato, orgulhoso! é a primeira vez, na nossa literatura e em qualquer uma, acredito, que um Senhor, face ao ritmo oficial da língua, nosso velho Verso, cria um por conta própria, perfeito ou ao mesmo tempo exato e dotado de encantamento: há nisso uma aventura inaudita! O que se conclui disso é esse novo ponto de vista segundo o qual todo aquele que seja musicalmente organizado pode, ouvindo o arabesco especial que o comanda, e se consegue anotá-lo, fazer-se uma métrica internamente e fora do padrão geral (tornado monumento público em nossa cidade). Que deliciosa liberação! porque note bem que eu não o considero como tendo colocado o dedo sobre uma forma nova frente à qual a antiga desaparecerá: essa última permanecerá, impessoal, para todos e qualquer um que, livre para escolher, queira isolar-se diversamente. O senhor abre um desses atalhos, o seu: e faz isso de maneira não menos importante como se pudessem ser mil deles. As leis muito claras, reconhecidas pelo senhor na língua, e que percebemos rapidamente quando o lemos, existem ali, como muitas outras que sem dúvida um ouvido diferente perceberá.

---

<sup>397</sup> Esses dois últimos textos foram publicados, aos trechos, em diferentes revistas. Villiers morreria em 1889, sem ter terminado *Axël* a seu gosto.

<sup>398</sup> *Les palais nomades*, livro de versos.

O charme é grande, independentemente das qualidades muito sutis propriamente suas e que dependem exclusivamente da poesia: além das músicas apropriadas há qualquer coisa como que muito rejuvenescida na palavra que se apresenta menos sustentada e sem aparatos, como talvez também ela perca assim o brilho complicado de suas facetas ausentes por não incrustar-se em uma fôrma melódica secular e por ser já parte do leitor.

Se fosse terça-feira, meu caro amigo, rua de Roma e não o meu canto de folhagem, conversaríamos ainda por muito tempo, tanto seu caso excita o interesse ao mesmo tempo em que revela um sucesso seguro.

Sua mão; para o senhor  
Stéphane Mallarmé

}}}}}

A Paul Valéry<sup>399</sup>.

Paris, 25 de outubro de 1890.

Meu caro poeta,

O dom da sutil analogia, com a música adequada, o senhor o possui, certamente, o que é tudo. Eu o disse a nosso amigo M. Louis<sup>400</sup>; e o digo novamente frente a seus dois breves e ricos poemas. Quanto a conselhos, só a solidão lhe dá e eu lhe invejo, lembrando-me das horas de província e juventude lá para o seu lado; que não reencontrarei mais.

Sua mão, coragem.  
Stéphane Mallarmé.

}}}}}

---

<sup>399</sup> Paul Valéry (1871-1945) foi o mais importante discípulo direto de Mallarmé, de quem teve inicialmente notícia, provavelmente, através da obra de J.-K. Huysmans, *À rebours*, lida no ano anterior. Poeta e ensaísta, tinha nesse momento dezenove anos não completados, e escrevera pela primeira vez a Mallarmé, “do fundo de sua província” (morava nesse momento em Montpellier), enviando poemas e pedindo conselhos. *CM*, IV, pp. 152-153, n. 1.

<sup>400</sup> Pierre Louis, chamado de Pierre Louÿs (1870-1925), poeta e romancista belga.

A Paul Valéry.  
Paris, 5 de maio de 1891.

Sim, meu caro poeta, é preciso, para conceber a literatura, e para que ela tenha uma razão, chegar a esta “alta sinfonia”<sup>401</sup> que talvez ninguém fará; mas ela assombrou mesmo os mais inconscientes e seus tratos principais marcam, vulgares e sutis, toda obra escrita. A música propriamente dita, que devemos pillar, demarcar, se a nossa própria, calada é insuficiente, sugere este tal poema... Seu “*Narcisse parle*”<sup>402</sup> me encanta e digo-o a Louÿs, guarde esse tom raro.

Seu  
Stéphane Mallarmé.

}}}}}

A Edmund Gosse  
Paris, [Rua de Rome, 89] terça-feira 10 de janeiro de 1893.

Meu caro senhor Gosse,

Lamento interromper minha leitura apenas começada, mas com qual gosto, do *Secret de Narcisse*<sup>403</sup>, mas é para agradecer-lhe: são páginas extraordinárias em que a evocação, sem excessos, é toda conduzida para um sutil e fluido sentimento com percurso tão delicado! Mas o artigo, obrigado pelo lugar soberbo e por sua assinatura<sup>404</sup>: é um milagre de adivinhação, porque o senhor tem, por culpa minha, tão poucos documentos. Só os Poetas têm o direito de falar; porque antes de tudo, eles sabem. Há, entre todas, uma frase onde o senhor afasta todos os véus e

<sup>401</sup> Essa carta responde a questões de Valéry sobre princípios da poesia, música e sugestão. *CM*, IV, p. 233, n. 2.

<sup>402</sup> Poema de Valéry.

<sup>403</sup> Obra de Edmund Gosse, *The secret of Narcisse*. O Narciso desse romance histórico, cuja trama se desenvolve no século XVI, foi queimado como feiticeiro por ter construído um esqueleto feminino mecânico e musical.

<sup>404</sup> Trata-se de um artigo que E. Gosse escrevera para a revista *The Academy* (daí, provavelmente, o “soberbo”) sobre a publicação dos textos “Vers et Prose” e “Villiers de L’Isle-Adam”, de Mallarmé.

designa a coisa com uma clarividência de diamante; esta: “His aim... is to use words in such harmonious combination as will suggest to the reader a mood or a condition *which is not mentioned in the text*, but is nevertheless paramount in the poet’s mind at the moment of composition.”<sup>405</sup> Está tudo aí. Faço Música, e chamo assim não aquela que podemos tirar da aproximação eufônica das palavras – esta primeira condição é evidente – mas o que há além disso, magicamente produzido por certas disposições da palavra; onde esta permanece apenas no estado de meio de comunicação material com o leitor como as teclas do piano. Na verdade entre as linhas e acima do olhar isso acontece em toda sua pureza, sem a intromissão das cordas de tripa e dos metais como na orquestra, que é já industrial; mas é a mesma coisa que a orquestra, exceto pelo fato de ser literária ou silenciosamente. Os poetas de todos os tempos jamais fizeram algo diferente e hoje é, veja só, divertido ter consciência disso. Empregue Música no sentido grego, significando no fundo Ideia ou ritmo entre relações; aí, mais divino que na expressão pública ou sinfônica. Muito mal dito, como conversação, mas o senhor percebe, ou antes já aprendeu ao longo deste belo estudo que é preciso guardar tal como está e intacto. Só o contesto sobre a obscuridade; não, caro poeta, exceto se por mau jeito ou inabilidade, não sou obscuro, do momento em que me leem para aí procurar o que enuncio mais acima, ou a manifestação de uma arte que se serve – coloquemos acidentalmente, conheço a causa profunda – da linguagem; torno-me, claro! se alguém por engano pensa abrir o jornal. Encontrei outro dia o estudo que aí está, de um crítico muito sólido e fino que insiste, do meu ponto de vista com razão, ria, e lhe aperto a mão, sobre a minha clareza.<sup>406</sup>

Seu

Stéphane Mallarmé.

|||||

<sup>405</sup> Seu objetivo... é usar palavras em uma combinação harmoniosa tal que sugerirá ao leitor uma disposição ou estado de espírito *que não é mencionado no texto*, mas é, entretanto, o mais evidente na mente do poeta no momento da composição.”

<sup>406</sup> Trata-se do artigo de Adolphe Retté sobre Mallarmé, que havia saído em *L’Ermitage* naquele mesmo mês e onde o crítico afirma admirar a “clareza” do autor. A expressão “Música no sentido grego” também se encontra nesse texto.



Paris, segunda-feira [24 de julho de 1893]

Minha cara amiga [Méry Laurent]

Decididamente estou virando um caranguejo, reencontrando aqui; depois, de ontem, em tua casa. Parece-me que minha escrita vai de lado.

Aqui está uma carta recente de Zola, para as coleções de autógrafos. Poderias dizer ao Professor Fournier, primeiro que eu agradeço e que em princípio aceito; resta saber detalhes do que se trata e começo a fazer, o meu melhor, na tradução.<sup>407</sup>

Até logo; por falta de lugar melhor, abraço-te pelos cantos.<sup>408</sup>

SM

|||||

A Alfred Jarry.

Valvins, par Avon Seine-et-Marne, terça-feira [27 ou quarta-feira] 28 de outubro [1896].

Meu caro Jarry

Apenas para admirar *Ubu Roi*<sup>409</sup> e apertar-lhe a mão, baseado no ditado que diz que antes tarde. Acredito que, realmente, fora a preocupação durante o verão e poucas cartas, todos além de mim se deixaram tocar profundamente, aqui, no Natanson<sup>410</sup>, por

<sup>407</sup> Trata-se da encomenda da tradução dos *Contes Indiens*.

<sup>408</sup> Embora não tenha visto esta carta (e não haja nota alguma na edição francesa), acredito que essa última frase foi escrita nas beiradas do papel da carta, como o autor costumava fazer, com, inclusive, comentários “meta-epistolares” como esse, como em algumas cartas analisadas na Bibliothèque Jacques Doucet, Paris.

<sup>409</sup> *Ubu Roi* foi originalmente publicado em julho desse ano, e levado ao teatro em dezembro.

<sup>410</sup> Thomas Natanson era o diretor da *Revue Blanche*. Ele e sua esposa haviam passado, como Mallarmé, o verão em Valvins. Os Natanson foram os anfi-

esta obra excepcional, declamada em alta voz, lida com todo espírito, para que se pudesse escrever sobre. O senhor colocou de pé, com uma argila rara e que permanece nos dedos, um personagem prodigioso e os seus (sua família); isso, meu amigo, como sóbrio e seguro escultor dramático. Ele entra para o repertório de alto gosto e me assombra; obrigado.

Seu,  
Stéphane Mallarmé.

|||||

A Stéphane Mallarmé  
Florença, 5 de maio [1897].

O senhor já me havia falado de, quando fui vê-lo só com Valéry – depois Valéry me mostrou as provas – mas, perdoe então o supérfluo desta carta – não posso me impedir de lhe escrever (como quando aplaudimos, irresistivelmente) lendo longamente – agora, em Florença – na *Cosmopolis*, que acaba de chegar – seu poema muito esperado. É de uma audácia literária tão admirável e simplesmente cometida; – parece chegar ali como que um promontório avançado estranhamente, muito alto, depois do qual só há a noite – ou o mar e o céu pleno da aurora.

A última página me congelou em uma emoção muito parecida com a que me dá uma tal sinfonia de Beethoven (claro, não lhe conto nenhuma novidade) – Mas depois estes gritos –

Exceto –  
talvez –  
uma constelação  
o degingolar de toda a orquestra em uma série de participios<sup>411</sup>:  
vigiando  
duvidando  
rolando

---

triões da recepção, em Valvins, organizada em memória de Mallarmé, no dia de seu enterro. STEINMETZ, 1998, p. 476.

<sup>411</sup> Gerúndios, na verdade.

brilhando e meditando<sup>412</sup> –

E a grandeza pacificada da última frase, como o perfeito acordo final<sup>413</sup>. – Isso é admirável. Perdoe-me por lhe dizer isso tão mal; e mesmo por lhe dizer – mas hoje, mesmo Florença não pôde me distrair do senhor; não posso fazer nada sobre isso, nem qualquer outra coisa.

Acredite-me seu jovem amigo devotado.

André Gide

|||||

A André Gide.

Valvins, par Avon Seine-et-Marne.

[Sexta-feira, 14 de maio de 1897]

Ah, caro Gide, como o senhor tem generosidade literária e como sua carta se parece com o senhor. Assim esta tentativa, uma primeira, esse tatear, não o chocaram, ainda se apresentando tão mal. *Cosmopolis* foi bravo e delicioso; mas só pude apresentar a coisa pela metade, e já era, para isso, arriscar muito! O poema está sendo impresso, nesse momento, tal como o concebi<sup>414</sup>: quanto à paginação, onde está todo o efeito. Eu enviarei a primeira prova conveniente para o senhor em Florença, de onde ela pode segui-lo para outro lugar<sup>415</sup>. A constelação afetará, fatalmente, a partir de leis exatas e tanto quanto for permitido a um texto impresso, uma aparência de constelação. É aí que o barco aderna, do alto de uma página ao pé da outra, etc: porque, e este é absolutamente o ponto de vista (que foi preciso omitir em um “periódico”), o ritmo de uma frase a propósito de um ato ou mesmo de um objeto só tem sentido se ele os imita e, figurado sobre o papel, retomado da

<sup>412</sup> Versos da última página de “Um lance de dados”, na tradução de Haroldo de Campos.

<sup>413</sup> “Todo pensamento emite um lance de dados.” Idem.

<sup>414</sup> Mallarmé não ficara contente com a versão impressa da *Cosmopolis*, graficamente tão diferente do que ele esperava. Embora tenha visto algumas provas da versão em livro não conseguiu ver o volume pronto, publicado apenas em 1914.

<sup>415</sup> Procedimento comum do correio europeu à época: deixando um novo endereço, o destinatário poderia ter sua carta reencaminhada.

imagem original através das Letras, deve oferecer, apesar de tudo, alguma coisa. – Tagarelo, em vez de apertar-lhe a mão pelo seu impulso tão nobre e caro; adeus, coloque aos pés da Senhora Gide toda minha homenagem.

Seu amigo,  
Stéphane Mallarmé

|||||

A Edvard Munch.  
Valvins, próximo a Fontainebleau.  
[Terça-feira] 15 de junho [1897].

Caro Senhor Munch,

Uma instalação lenta e em várias partes, aqui, de onde lhe aperto a mão, mal me dá a desculpa por não ter lhe agradecido o surpreendente retrato<sup>416</sup>, no qual me percebo intimamente.

Toda minha afetuosa gratidão e mil vezes obrigado.  
Seu

Stéphane Mallarmé

|||||

---

<sup>416</sup> Em carta de 23 de maio, Geneviève, filha de Mallarmé, anuncia (a partir da Rua de Roma, em Paris, enquanto Mallarmé estava em Valvins) “oito livros de Mercure [de France, editora] chegaram em um pacote enorme. Além disso, o Sr. Munch, o desenhista norueguês do começo do inverno, envia o retrato que fez de ti. É bem bonito, mas se parece com essas cabeças de Cristo impressas no lenço de uma santa e sob as quais está escrito: “olha longamente, verás os olhos se fecharem”./ Meu Deus! Como a Figura é então mais sábia que o Infeliz; nós não o ouvimos.” *CM*, IX, sp. 198.

A Auguste Rodin.  
 Valvins por Avon Seine-et-Marne.  
 [Domingo] 15 de maio [de 1898].

Meu caro Rodin,

Gostaria de ter estado em Paris, ontem, para aplaudir Mirbeau<sup>417</sup> e guardava para este encontro com o senhor um aperto de mão quanto aos desgostos e tormentos que lhe causam; porque nada, sobretudo a grosseria – e digo isso mesmo sobre meus confrades, pode tocar a grandiosa serenidade da obra.

Os indivíduos, que espicham o texto de suas colunas, estão em vantagem, claro, para se conduzirem mal frente à posteridade, por que escapam dela.

Aí está uma pena de isolamento, não poder gritar sua fúria para as plantas ou para a água<sup>418</sup>; [faço isso] e não perco a raiva: quem sabe, talvez, o senhor se sinta, depois de erguer os ombros, calmo, tendo toda a glória que consiste da certeza.

Esta palavra, caro Grande Amigo, recusando do senhor a perda de um minuto e a menor resposta; somente para que eu não fique longe de sua mão, durante esta crise de hostilidade demente e estúpida. Obrigado, alertei sobre sua lembrança às Damas de Paris<sup>419</sup> e espero, como elas, mas irei vê-lo e a Balzac antes disso, que estejamos todos aqui, neste verão, para aproveitar seu passeio em Seine-et-Marne.

O culto  
 de  
 Stéphane Mallarmé

}}}}}

---

<sup>417</sup> Mallarmé trata aqui do artigo escrito por Mirbeau, “Ante Porcos”, defendendo os esboços para a estátua de Balzac, feitos por Rodin, que haviam sido recusados e difamados pelo comitê da Sociedade des Gens de Lettres.

<sup>418</sup> Como se vê, Mallarmé está em Valvins: entre seu jardim e o rio Sena.

<sup>419</sup> Marie e Geneviève, a quem Rodin se havia recomendado em sua última carta.

Carta testamento escrita em Valvins, em 8 de setembro de 1898.<sup>420</sup>

Recomendação quanto a meus Papéis.  
(Para quando minhas queridas a lerem)

Mãe, Vêve,

O terrível espasmo de sufocamento sofrido há pouco pode se reproduzir durante a noite e dar conta de mim. Então, vocês não se espantarão que eu pense na pilha semi-secular de minhas notas, que não será para vocês mais que um embaraço; visto que nem uma folha pode servir. Somente eu mesmo poderia tirar algo que esteja ali... Eu o teria feito se os últimos anos faltantes não me tivessem traído. Queimem, portanto: não há ali herança literária, minhas pobres crianças. Nem mesmo submetam à apreciação de alguém e recusem toda ingerência curiosa ou amigável. Digam que ali não se distinguirá nada, é de resto verdade, e, vocês, minhas pobres prostradas, os únicos seres no mundo capazes a esse ponto de respeitar toda uma vida de artista sincero, creiam que isso devia ser muito bonito.

Assim, não deixo um papel inédito exceto alguns fragmentos impressos que vocês encontrarão, mais o *Coup de dés* e *Hérodiade* terminado se aprovar à sorte.

Meus versos são para Fasquelle, aqui, e Deman, se ele quiser se limitar à Bélgica:

*Poésies et vers de circonstances avec L'Après-Midi d'un Faune e Les Noces d'Hérodiade. Mystère.*

|||||

---

<sup>420</sup> Compilada por Henri Mondor em seu *Vie de Mallarmé*, p. 801. Ela foi encontrada por Geneviève alguns dias depois da morte do poeta. Valéry foi o amigo chamado para auxiliar a decifrar as “assustadoras garatujas” (palavras de Valéry, *CM*, X, 323) que Mallarmé havia conseguido escrever e na decisão que se tomou após: Geneviève e Marie procederam ao que H. Mondor, e a crítica depois dele, chamou de “holocausto piedoso” e “holocausto da pilha semi-secular de notas”.

Telegrama de Geneviève Mallarmé.

A J. A. M. Whistler<sup>421</sup>.

OH! CARO SENHOR WHISTLER PAPAI MORREU ESTA  
MANHÃ. —

GENEVIÈVE MALLARMÉ

†

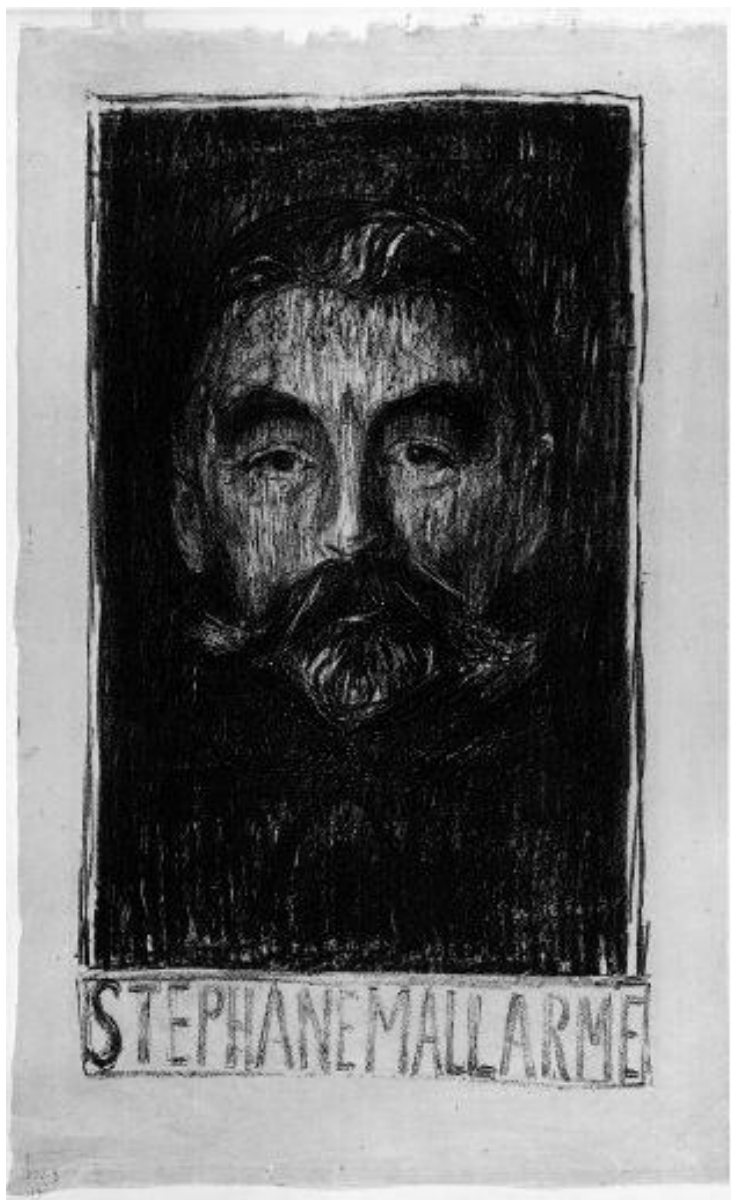
---

<sup>421</sup> James A. M. Whistler (1834-1903), pintor americano que morava na Inglaterra, ligado aos Simbolistas e ao movimento Impressionista, muito amigo de Mallarmé em seus últimos anos de vida.



[Woll 98] Stéphane Mallarmé, 1897, água-forte (matriz em cobre no acervo do Museu Munch) Imagem cedida por Magne Bruteig, Curador Sênior de Gravuras e Desenhos do Museu Munch, Oslo.





[Woll 99] Stéphane Mallarmé, 1897, litogravura (matriz de pedra no acervo do Munch Museum). Imagem cedida por Magne Bruteig, Curador Sênior de Gravuras e Desenhos do Museu Munch, Oslo. Essa foi a gravura recebida por Mallarmé.



## 5 CONCLUSÃO

*A carta, conversação com um ausente,  
representa um acontecimento maior da solidão.  
Procure a verdade sobre um autor antes em sua  
correspondência que em sua obra.  
A obra é mais frequentemente uma máscara.  
Cioran, Manie Épistolaire.*

Chers lecteurs, chères lectrices,

Aproveitando a epígrafe de Cioran... e se a carta for também parte da obra?

A centralidade de alguns dos tópicos da crítica mallarmaica se impõe sempre. Nas pesquisas sobre o autor e no desenvolvimento deste trabalho, durante a leitura das cartas, ficou claro que esses tópicos seriam igualmente determinantes. Encontrar, na correspondência do autor, o nascimento de certas atitudes literárias, de certas descobertas que definiram sua linguagem poética, demandava trilhar também o caminho crítico que a perseguiu, a partir de sua obra.

Na busca de um fechamento possível, voltamos ao começo.

O índice deste trabalho nos mostra o percurso que começa pela Leitura, vai para a Crítica e chega à Tradução. Na escala de um sumário, esses itens representam não necessariamente a ordem em que os trabalhos foram feitos, mas a tentativa de uma apresentação coerente e consistente para a variedade, muito grande e às vezes díspar, de aspectos levantados. Correndo o risco de repetir um pouco do já posto na Introdução, uma retomada dos capítulos pode nos ajudar a recuperar e, espero, confirmar, essa consistência.

O capítulo “Leitura” procurava oferecer uma visão geral da história da recepção da obra do autor, considerada a partir, principalmente, das reações explicitadas em suas cartas. Não é só a literatura moderna que se formava naquele momento, mas a crítica moderna também, e enxergar alguns desses embates, centrados às vezes em questões de literatura bastante específicas, pareceu particularmente frutífero. Nesse contexto, examinar as reações ao autor também no Brasil, fazendo um levantamento a partir de alguns de nossos principais nomes literários, era justamente estender o mesmo procedimento, com um recorte particularizado que aproximasse um pouco mais o poeta e ajudasse a justificar, inclusive, o interesse crítico quanto à tradução de algumas de suas cartas.

O capítulo “Crítica” é o passo seguinte. Considerando as particularidades que um texto epistolar oferece, várias questões podem ser levantadas, num cruzar de linhas entre a teoria literária mais tradicional – autor-obra-leitor – e a natureza entre o pessoal e o literário e ensaístico que textos de cartas como as de Mallarmé apresentam. É importante ressaltar também que os críticos citados são, antes de uma mera escolha deste trabalho, estudiosos que fizeram de Mallarmé tema central de alguns (ou muitos) de seus trabalhos, levantando questões que busco de certa forma compreender, e legitimar, numa leitura paralela às cartas do autor. A descoberta do Nada e a Impessoalidade da linguagem revelam-se no trajeto das cartas de Mallarmé. O Silêncio que o poeta exercitou em sua obra e, no limite, nas próprias cartas depois da *idealização* da Obra, iconiza uma descoberta e talvez, considerando a visão de alguns críticos, o maior impasse da literatura moderna.

O capítulo final é, de certa forma, um exercício metalinguístico: assim como o processo de estudo e descobertas para este trabalho se deu através da tradução de cartas do autor, seria interessante destacar como o esforço tradutório de Mallarmé foi também importante para sua obra e, principalmente, para a construção de sua própria linguagem poética. Junto a isso, e finalmente, uma pequena seleção das cartas do autor.

Para este trabalho, priorizar um determinado período das cartas, não pareceu inapropriado. Alguém poderia argumentar que as cartas da juventude de um autor tratam de seu momento mais imaturo, que são apenas um *work in progress*. A obra que Mallarmé criou, no entanto, a partir de seus 30 anos, parece confirmar o que suas cartas de juventude elaboraram. A amostragem de cartas e os comentários gerais desse trabalho tentaram confirmar isso, mas podemos pedir ainda mais um depoimento do próprio autor, e outro sobre ele, já no final de sua vida.

Em 17 de agosto de 1898, pouco menos de um mês antes de sua morte, Mallarmé escreve uma carta para um jornalista de *Le Figaro* que lhe havia mandado o pedido de comentário a uma questão simples: “Qual era meu ideal aos vinte anos”. A resposta faria parte da coluna *Les petites enquêtes du Figaro*, em que vários escritores e outras pessoas eminentes comentariam o título “O ideal aos vinte anos”. No dia em que a resposta de Mallarmé foi publicada ele dividiu o espaço com o escritor Júlio Verne e o *comunard*, jornalista e político Alphonse Humbert.

Mallarmé é o primeiro dos três. O jornalista abre com um comentário anedótico, situa-o entre os Parnasianos de 1866 – *Le Parnasse Contemporain* – e logo apresenta a carta do poeta, da qual destaca um parágrafo como epígrafe. Fecha depois o texto com outro comentário.

Primeiro, a carta de Mallarmé.

À Jean Bernard.  
Valvins, próximo de Fontainebleau.  
17 de agosto de 1898.

Senhor

*Qual era meu ideal aos vinte anos*, nada de improvável que eu tenha mesmo fragilmente exprimido, já que a ação escolhida por mim foi escrever: agora, *se a idade madura o realizou*, esse julgamento aqui pertence apenas às pessoas que me prolongaram seu interesse. Quanto a uma apreciação autobiográfica íntima, daquelas a que nos entregamos, particularmente, sós ou em presença de um convidado especial, eu acrescentaria, no jornal, para atender a seu pedido, buscando proferir alguma coisa, que, suficientemente, eu me fui fiel, para que minha humilde vida tivesse um sentido. O meio, eu o publico, consiste cotidianamente em varrer, de minha iluminação original, a fortuita contribuição exterior que recolhemos, na verdade, sob o nome de experiência. Feliz ou vã, minha vontade dos vinte anos sobrevive intacta.

Queira, Senhor, aceitar...

Stéphane Mallarmé

I Não tenho aqui, em minha pousada de verão, meu retrato aos vinte anos e lamento.

II Jamais qualquer pensamento se apresenta, para mim, destacado, não os tenho desse tipo e fico aqui embaraçado; os meus formam o traço, musicalmente colocados, de um conjunto e, ao serem isolados, eu os sinto perder até sua verdade e soarem falsos: depois de tudo, essa confissão, talvez, configure-se uma, própria à folha branca de um álbum.<sup>422</sup>

Os comentários que fecharam, no jornal, o espaço dedicado à Mallarmé são bastante curiosos. Na verdade, comentários que certamente encontrariam bastante eco à época:

---

<sup>422</sup> Esse último parágrafo foi o destacado e publicado em epígrafe.

Se compreendo bem, O Senhor Stéphane Mallarmé, que escolheu a forma que lhe aprouve, já queria escrever essa língua arrepiada de incidentes. Isso lhe valeu, de resto, profundos admiradores, e eu li, em um jornal belga, um paralelo entre Victor Hugo e o senhor Stéphane Mallarmé que não era favorável ao autor da *Légende des siècles*. Não tenho o que discutir nem contradizer quanto a isso, constatar é o suficiente, para esses quinze minutos.<sup>423</sup>

Seu primo Mallarmé, que foi advogado nos tribunais de Argel, e um eminente advogado, posso atestar, me dizia um dia:

– Esse excelente Stéphane é o melhor e mais aberto coração que conheço, mas ele se esforça muito para obscurecer a clareza da língua francesa e fazer dela um idioma compreensível para alguns iniciados.

Outros disseram que sua voz “se bemolizava de ironia”.

Um dia, ele confessava essa preocupação por não se deixar compreender por todo mundo:

– Um poema, dizia ele, é um mistério para o qual o leitor deve procurar a chave.

Chave? Nós às vezes a encontramos, mas o Senhor Mallarmé se diverte colocando pedrinhas na fechadura.

Além da poesia, o Senhor Mallarmé é professor de inglês no liceu Condorcet<sup>424</sup> e o melhor homem do mundo.

*Bien à vous,*  
Sandra.

---

<sup>423</sup> Afora a ironia leviana do jornalista... a ideia de Andy Warhol deixou de parecer tão nova...

<sup>424</sup> Mallarmé havia deixado o liceu Condorcet há muito tempo e, de qualquer forma, também já estava aposentado nesse momento.

## REFERÊNCIAS

### OBRAS DE MALLARMÉ

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance Iépistolaire: 1862-1871*. Paris: Gallimard, 1959.

\_\_\_\_\_. *Correspondance II: 1871-1885*. Paris: Gallimard, 1965.

\_\_\_\_\_. *Correspondance III: 1886-1889*. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. *Correspondance IV: 1890-1891: Textes et notes*. Paris: Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. *Correspondance IV: 1890-1891: Suppléments aux tomes I, II et III; Tables*. Paris: Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. *Correspondance V: 1892 et supplément aux tomes I, II, III, e IV (1862-1891)*. Paris: Gallimard, 1981.

\_\_\_\_\_. *Correspondance VI: Janvier 1893 - Juillet 1894*. Paris: Gallimard, 1981.

\_\_\_\_\_. *Correspondance VII: Juillet 1894 - Décembre 1895*. Paris: Gallimard, 1982.

\_\_\_\_\_. *Correspondance VIII: 1896*. Paris: Gallimard, 1983.

\_\_\_\_\_. *Correspondance IX: Janvier - Novembre 1897*. Paris: Gallimard, 1983.

\_\_\_\_\_. *Correspondance X: Novembre 1897 - Septembre 1898*. Paris: Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. *Correspondance XI: Supplément, errata et addenda aux tome I à X (1862-1898) et Index Général*. Paris: Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_. *Correspondance: Lettres sur la poésie*. (MARCHAL, B. org.) Paris: Folio/Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. *Correspondance: compléments et suppléments*. OXFORD: Legenda/University of Oxford, 1998.

\_\_\_\_\_. *Selected letters of Stéphane Mallarmé*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1988. Trad. Rosemary LLoyd.

\_\_\_\_\_. *Lettres à Méry Laurent*. Paris: Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_; MORISOT, Berthe. *Correspondance de Stéphane Mallarmé et Berthe Morisot: 1876-1895*.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2003. 2 vol.

\_\_\_\_\_. *Poésies et un poème*. São Paulo/Roma: Instituto Progresso Editorial, 1947.

\_\_\_\_\_. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: manuscrit et épreuves*. Paris: La table ronde, 2007.

\_\_\_\_\_. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: avec trois compositions d'Odilon Redon*. Paris: Ypsilon Éditeur, 2007.

\_\_\_\_\_. *Vers de circonstance: avec un quatrain autographe*. Paris: Éditions de La Nouvelle Revue Française (NRF), 1920.

\_\_\_\_\_; WHISTLER, J. M. *Mallarmé-Whistler: correspondance: histoire de la grande amitié de leurs dernières années*. Paris: A. G. Nizet, 1964.

\_\_\_\_\_. *Brinde fúnebre e prosa*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. Trad. Júlio Castañon Guimarães.

\_\_\_\_\_. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. Trad. Júlio Castañon Guimarães.

\_\_\_\_\_. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Trad. José Lino Grünwald.

\_\_\_\_\_. "Crise de verso". In: *Inimigo rumor: revista de poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. n.20. Trad. Ana de Alencar.



\_\_\_\_\_. *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010. Trad. Fernando Scheibe.

#### OBRAS E ARTIGOS SOBRE MALLARMÉ

AUSTER, Paul. *The art of hunger*. Nova York: Penguin Books, 1997.

BADIOU, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.

BARBIER, Carl Paul. *Documents Stéphane Mallarmé VI*. Paris: Nizet, 1977.

BÉNICHOU, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948.

\_\_\_\_\_. *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1995.

BENOIT, Éric. *Les poésies de Mallarmé*. Paris: Ellipses, 1998.

BERSANI, Léo. *La mort parfaite de Stéphane Mallarmé*. Paris: Epel, 2008. Trad. Isabelle Châtelet.

BILOUS, Daniel. *Mallarmé, et après? Fortunes d'une oeuvre*. Colloque de Tournon et Valence, 1998. Clamecy: Noesis Éditions, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *La part du feu*. Paris: Gallimard: 2005.

\_\_\_\_\_. *Écriture du desastre*. Paris: Gallimard: 2006.

\_\_\_\_\_. *Faux pas*. Paris: Gallimard, 2004.

\_\_\_\_\_. *L'espace littéraire*. Paris: Folio, 2007.

BLOOM, Harold (org). *Stéphane Mallarmé*. Nova York: Chelsea House Publishers, 1987.

BONNEFOY, Yves. *Le secret de la penultième*. Paris: Notule, 2005.

BOWIE, Malcolm. *Mallarmé and the art of being difficult*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D.. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Trad. de *Un coup de dés*: Haroldo de Campos.

CHESTIER, Alain. *La littérature du silence: essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*. Paris: L'Harmattan, 2003.

COCTEAU, Jean. *Un rêve de Mallarmé*. S.l.: Fata Morgana, 2005.

COHN, Robert Greer (org.). *Mallarmé in the twentieth century*. Madison-Teaneck/Londres: Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, 1998.

\_\_\_\_\_. *L'Oeuvre de Mallarmé: Un coup de dés*. Paris: Librairie des Lettres, 1951. Trad. René Arnaud.

COLLOQUE DE LA SORBONNE. *Stéphane Mallarmé*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

DAVIES, Gardner. *Mallarmé et la couche suffisante d'intelligibilité*. Paris: Librairie José Corti, 1988.

\_\_\_\_\_. *Vers une explication rationnelle du "coup de dés"*. Paris: José Corti, 1992.

DERRIDA, Jacques. "Mallarmé" in: *Tableau de la littérature française*. Paris: Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris, Flammarion, 1980.

\_\_\_\_\_. *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

\_\_\_\_\_. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1979.

DUJARDIN, Édouard. *Mallarmé par un des siens*. Paris: Éditions Messein, 1936.

DURAND, Pascal. *Mallarmé: du sens des formes au sens des formalités*. Paris: Seuil, 2008.

FONTES, Joaquim Brasil. *Os anos de exílio do jovem Mallarmé*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

GALANTARIS, Christian. *Verlaine, Rimbaud, Mallarmé: catalogue raisonné d'une collection*. Paris/Genebra: Éditions de Cendres, 2003.

[http://www.cairn.info/resume.php?ID\\_ARTICLE=ROM\\_139\\_0133](http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ROM_139_0133)

GUILLEMOT, Maurice. *Villégiature d'artistes*. Paris: Ernest Flammarion Éd., 1896.

HAYMAN, David. *Joyce et Mallarmé: les éléments mallarméens dans l'oeuvre de Joyce*. Paris: Lettres Modernes, 1956. 2 vol.

JEAN-AUBRY, G. *Une amitié exemplaire: Villiers de l'Isle Adam et Stéphane Mallarmé d'après des documents inédits*. Paris: Mercure de France, 1942.

JOSEPH, Lawrence A. *Henri Cazalis: sa vie, son oeuvre, son amitié avec Mallarmé*. Paris: A.G. Nizet, 1972.

KAUFMANN, Vincent. *Le livre et ses adresses*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

\_\_\_\_\_. *L'équivoque épistolaire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

\_\_\_\_\_. *La faute à Mallarmé: l'aventure de la théorie littéraire*. Paris: Seuil, 2011.

KRISTEVA, Julia; Deguy, Michel. *Poésie 85: Mallarmé*. Paris: Éditions Belin, 1998.

LANNOY, Pauline de; TERRASSE, Antoine. *Velours et guipure: Mallarmé et la Dernière Mode*. Catalogue. Vulaines-sur-Seine: Musée Mallarmé, 2003.

LLOYD, Rosemary. *Mallarmé: the poet and his circle*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1999.

LÜBECKER, Nikolaj D'Origny. *Le sacrifice de la sirène: un coup de dés et la poétique de Stéphane Mallarmé*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press/ University of Copenhagen.

MARCHAL, Bertrand. *Mallarmé: mémoire de la critique*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

\_\_\_\_\_. *Salomé entre vers et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris: José Corti, 2005.

\_\_\_\_\_. Steimetz, Jean-Luc (org.). *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*. Paris: Editeurs des Sciences et des arts, 1999.

MARMÓL, Fernando Tarrida. "Les Décadents". In: *La Revue Blanche*. Tome XV, Janvier-Février-Mars-Avril 1898. Genève: Slaktine Reprints, 1968. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15536r.image.r=la+revue+blanche.f252.langFR>>. Acesso em: 05 abr. 2010.

MARVICK, Louis Wirth. *Mallarmé and the sublime*. Nova York: State University of New York Press, 1986.

MAUCLAIR, Camille. "L'Esthétique de Stéphane Mallarmé", in *Cronique des livres: revue bi-mensuelle de bibliographie et d'histoire littéraire*. Paris, Ano 2, tomo 2. Jan-jun - 1901. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5776849g.image.r=la+chronique+des+livres.f10.langFR>>, Acesso em 22 fev. 2010.

MAURON, Charles. *Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

MCLUHAN, Marchal. "Joyce, Mallarmé and the Press". In: *The interior landscape: literary criticism of Marshal MacLuhan*. Nova York: McGraw-Hill Book Company, 1971.

MILLAN, Gordon. *Documents Stéphane Mallarmé: nouvelle série III*. Saint-Genouph: A.G. Nizet, 2003.

\_\_\_\_\_. *Les "mardis" de Stéphane Mallarmé: mythes et réalités*. Saint-Genouph: A.G. Nizet, 2008.

MILNER, Jean-Claude. *Mallarmé au tombeau*. Paris: Éditions Verdier, 1999.

MONDOR, Henri. *Mallarmé lycéen: avec quarante poèmes de jeunesse inédits*. Paris: Gallimard, 1954.

\_\_\_\_\_. *Mallarmé plus intime*. Paris: Gallimard, 1944.

\_\_\_\_\_. *Vie de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1941.

MONTÉGUT, Émile. “La nouvelle littérature Française: les romans de M. Victor Cherbuliez.” In: *Revue de Deux Mondes*, Ano 37, 2<sup>o</sup> período, mai-jun 1867, pp. 401-501. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k870051/f483.image.r=revue%20de%20deux%20mondes.langFR>>. Acesso em: 15 jul. 2011, 17h50.

MORRIS, D. Hampton. *Stéphane Mallarmé: twentieth century criticism (1901-1971)*. University/MS: Romance Monographs Inc., 1977.

MURAT, Michel. *Le coup de dés de Mallarmé*. Paris: Belin, 2005.

MUSÉE STÉPHANE MALLARMÉ. *Au temps de Mallarmé, le faune*: catalogue. Vulaines-sur-Seine: Musée Départemental Stéphane Mallarmé, 2005.

\_\_\_\_\_. *Bonnard-Vuillard-Mallarmé*. Vulaines-sur-Seine: Musée Départemental Stéphane Mallarmé, 2001.

\_\_\_\_\_. *My Mallarmé is rich: Mallarmé et le monde anglo-saxon*. Vulaines-sur-Seine: Musée Départemental Stéphane Mallarmé, 2006.

\_\_\_\_\_. *Stéphane Mallarmé à Valvins*. Vulaines-sur-Seine: Musée Départemental Stéphane Mallarmé, 1995.

\_\_\_\_\_. *Un après-midi avec Mallarmé et Gauguin*: livret du visiteur de l'exposition. Vulaines-sur-Seine: Musée Départemental Stéphane Mallarmé, 1996.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE NANTES. *L'action restreinte*: l'art moderne selon Mallarmé. Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2006.

NECTOUX, Jean-Michel. *Mallarmé: peinture, musique, poésie*. Paris: Adam Biro, 1998.

NORDAU, Max. *Dégénérescence*. 2 v. Paris: Félix Alcan Éditeur, 1894. Trad. Auguste Dietrich.

PEYRÈ, Yves. *Mallarmé: 1842-1898*. Paris: Gallimard/ Réunion des musées nationaux, 1998.

PILOTTO, Erasmo. *Mallarmé: carta a Colombo de Sousa*. Curitiba: s/ ed., 1973.

PROUST, Marcel. “Contre l’obscurité”. In: *La Revue Blanche*. Paris: 2<sup>o</sup> sem 1896. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15532c.image.f70.tableDesMatières>. Acesso em: 15 abr. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette Littératures, 1996.

\_\_\_\_\_. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998.

\_\_\_\_\_. *Malaise dans l’esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RICHARD, Jean-Pierre. *L’univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.

ROBB, Graham. *Unlocking Mallarmé*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

RUPPLI, Mireille; THOREL-CILLETEAU, Sylvie. *Mallarmé: la grammaire et le grimoire*. Genebra: Droz, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé: la lucidité et sa face d’ombre*. Paris: Gallimard, 1986.

SCEPI, Henri. *Poésie vacante: Nerval, Mallarmé, Laforgue*. Lyon: ENS Éditions, 2008.

SCHEIBE, Fernando. “Ação restrita/L’action restreinte” in: *Crítica Cultural*, vol. 5, n. 1, jan/jun 2010. Palhoça, Santa Catarina: Unisul. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/revista.htm>>.

SCHERER, Jacques. *Le "Livre" de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1957.

SHAW, Mary Lewis. *Performance in the texts of Mallarmé: the passage from art to ritual*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1993.

SLOTE, Sam. *The silence in progress of Dante, Mallarmé, and Joyce*. Nova York: Peter Lang, 1999.

SMITH, Richard C. *Mallarmé's children: symbolism and the renewal of experience*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1999.

STEINMETZ, Jean-Luc. *Stéphane Mallarmé: l'absolu au jour le jour*. Paris: Fayard, 1998.

\_\_\_\_\_. *Reconnaissances: Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*. Nantes: Éditions Cécile Défaud, 2008.

TEMPLE, Michael (org.). *Meetings with Mallarmé: in contemporary French culture*. Exeter: University of Exeter Press, 1998.

THÉRIAULT, Patrick. *Le (dé)montage de la fiction: la révélation moderne de Mallarmé*. Paris: Honoré Champion, 2010.

THIBAUDET, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 2006.

VERHAEREN, Émile. *De Baudelaire à Mallarmé*. Bruxelles: Éditions Complexes, 2002.

VILLIERS de L'Isle-Adam, Auguste, Comte de. *Correspondance générale de Villiers de L'Isle-Adam et documents inédits*. Paris: Mercure de France, 1962.

ZACHMANN, Gayle. *Frameworks for Mallarmé: the photo and the graphic of an interdisciplinary aesthetic*. Nova York: State University of New York Press, 2008.

ZIMA, Pierre V. *La négation esthétique: le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2002.

## OBRAS DE REFERÊNCIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

\_\_\_\_\_. *Obra imatura*. São Paulo: Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Obras completas: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001.

ARCA: REVISTA LITERÁRIA ANUAL. Porto Alegre: Ed. Paraula, 1993. n.1.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. Trad. Hortênsia dos Santos.



BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.

\_\_\_\_\_. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 2000.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes/Ed. Unicamp, 1995. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri.

BERTRAND, Jean-Pierre; DURAND, Pascal. *Les poètes de la modernité: de Baudelaire à Apollinaire*. Paris: Seuil, 2006.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BOUREAU, A. et al. *La correspondance: les usages de la lettre au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Fayard: 1991.

BRADBURY, M. e McFARLANE, J. *Modernismo, guia geral: 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Trad. Denise Bottmann.

BRÉMOND, Henri. *La poésie pure: avec "un débat sur la poésie" par Robert de Souza*. Paris: Bernard Grasset, 1926.

BRISTOW, Joseph. *The fin-de-siècle poem: English literary culture and the 1890's*. Athens/OH: Ohio University Press, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

CASTELLO, José. *João Cabral de Mello Neto: o homem sem alma & diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CAZALIS, Henri. *Henri Regnault: sa vie et son oeuvre*. Charleston/SC: Bibliolife, s/d. Fac-símile: Paris: Alphonse Lemerre, 1872.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; Brasília: INL, 1980.

CHARTIER, Roger. *La correspondance: les usages de la lettre au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Fayard, 1991.

CHKLOVSKI, V. “A arte como processo”. In: TODOROV, T. (org.) *Teoria da Literatura I, textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1987. Trad. do texto francês de Isabel Pascoal.

CIORAN, Emil. “Manie épistolaire” In: *La nouvelle Revue Française*, n. 489. Paris: NRF, out. 1993.

COLLIER, Peter; LETHBRIDGE, Robert (org.). *Artistic relations: literature and the visual arts in nineteenth-century on France*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: NRF/Gallimard, 2005.

\_\_\_\_\_. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2003.

\_\_\_\_\_. *La troisième République des Lettres: de Flaubert à Proust*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006. Trad. Saulo Krieger.

\_\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosacnaify, 2005. Trad. Vera Pereira.

DIAZ, Brigitte. *L'épistolaire, ou la pensée nomade*. Pais: Presses Universitaires de France, 2002.

\_\_\_\_\_. *Stendhal en sa correspondance: ou "l'histoire d'un esprit"*. Paris: Hononé Champion, 2003.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Bauru, SP: Edusc, 2007. Vol. I e II.

ECO, Umberto. *The aesthetics of chaosmos: the Middle Ages of James Joyce*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1982.

*Europe: revue littéraire mensuelle*. Stéphane Mallarmé. Paris: Jan. fev. 1998.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_; Féneon, Félix. *Correspondance*. Tusson, Charente: Deu Lerot Éditeur, 2007.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. 2 v. Paris: Quarto Gallimard, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Le Livre de Poche, 1999.

GAY, Peter. *Modernism: the lure of heresy from Baudelaire to Beckett and beyond*. Nova York/Londres: W.W. Norton & Company, 2008.

GIDE, André; RÉGNIER, Henri de. *Correspondance 1891-1911*. Lyon: Presses Universitaires, 1997.

GRASSI, Marie-Claire. *Lire l'épistolaire*. Paris: Dunod, 1998.

GUILLÉN, Claudio. *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

HANSEN, João Adolfo. "Drummond e o livro inútil." In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 60/61, p. 38-47, 2003.

HEGEL, G.W.F. *Lectures on the philosophy of religion introductions and the concept of religion*. New York: Oxford University Press USA, 2007.

HENNEQUET, Claire. “Baudelaire traducteur de Poe”. 2005.  
Disponível em: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com>.  
Acessado em 26/07/2010.

HOOFF, Henri van. *Histoire de la traduction en occident: France, Grande-Bretagne, Allemagne*. Paris: Éditions Duculot, 1991.

HULST, Lieven d'. *Cent ans de théorie française de la traduction: de Batteux à Littré (1748-1847)*. Lille: Du Septentrion, 1990.

HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: NRF/Gallimard, 2005.

JOHNSON, Barbara. *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.

JOHNSON, Samuel. (ARNOLD, Matthew org.) *The six chief lives from Johnson's "Lives of the poets"*. New York, Ítaca: Cornell University Library, 2009.

KARL, Frederick R. *Modern and Modernism*. Nova York: Atheneum, 1988.

KRAUSS, Rosalind E. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge/MA e Londres: The MIT Press, 1986.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. *La poésie comme expérience*. Mesnil-sur-l'Estrée: Christian Bourgeois Éditeur, 1986.

LAZARE, Bernard. *Figures contemporaines*. Grenoble: Université Stendhal, 2002.

LEDGER, Sally; LUCKHURST. *The fin-de-siècle: a reader in cultural history c. 1880-1900*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

*Les cahiers de la tour Saint-Jacques VII - K. K. Huysmans*. Paris: H. Roudil, 1963.

L'ISLE-ADAM, Villiers de. *Correspondance générale*. Paris: Mercure de France, 1962. 1<sup>o</sup> vol.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Trad. Rubens Figueiredo.

MARX, William. *L'adieu à la littérature: histoire d'une dévalorisation, XVIIIème – XXème siècle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

\_\_\_\_ (ed.). *Les arrières-gardes au XXème siècle: l'autre face de la modernité esthétique*. Paris: Quadrige/PUF, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité, modernité*. Paris: Gallimard, 1988.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 2 vol.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: Editora da UFF, 1999.

NERVAL, Gerard de (org. e trad.). *Poésies allemandes: Klopstock, Goëthe, Schiller, Burger: morceaux choisis et traduit par M. Gerard*. Paris, Bureau de la Bibliothèque Choisie, 1830. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74764j.image.r=po%C3%A9sies+allemandes.f6.pagination.langFR> Acesso em 30/07/2010.

PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1981.

\_\_\_\_. *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Radical artifice: writing poetry in the age of media*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1991.

PLANCHE, Gustave. “Poètes et romanciers modernes de la France. M. Victor Hugo.” *Revue de deux mondes*. Paris, jan., 1838 p. 757-758.  
Download do fac-símile feito em <http://gallica.bnf.fr/>, acesso em: 31 maio 2008.

POULET, Georges. *Études sur le temps humain: la distance intérieure*. Paris: PLON, 2006.

RABATÉ, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996.

RAITT, A. W. *Life and letters in France: the 19th century*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1965.

REDDING, Paul, “Georg Wilhelm Friedrich Hegel” in: ZALTA, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2010 Edition)*, Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/hegel/>>.  
Acesso em: set. 2011.

RICHARD, Jean-Pierre. *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Seuil, 1964.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RÉGNIER, Henri de. *Les cahiers: inédits. 1887-1936*. Paris: Pygmalion, 2002.

*Revue de L'Aire: recherches sur l'épistolaire*. Paris: Honoré Champion Éditeur, n. 31, v. 1 - Lettre et poésie, 2005.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes. Correspondance*. Paris: Robert Laffont, 1992.

SALINAS, Pedro. *El defensor*. Madri: Alianza Editorial, 1984.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 2006.

SHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SMITH, Richard C. *Mallarmé's children: symbolism and the renewal of experience*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1999.

STANISLAS, Marie-Thérèse. *Geneviève Mallarmé-Bonniot*. Saint-Genouph: A.G. Nizet, 2006.

TASSEL, Alain. *Valeurs et correspondance*. Paris: L'Harmattan, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TOLSTÓI, Leon. *O que é arte?* São Paulo: Ediouro, 2002. Trad. Bete Torii.

VAILLANT, Alain. *La crise de la littérature: romantisme et modernité*. Grenoble: Ellug, 2005.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres de Paul Valéry: Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Paris: NRF, 1951.

\_\_\_\_\_. *Variété I et II*. Paris: Gallimard: Gallimard, 2005.

\_\_\_\_\_. *Variété III, IV et V*. Paris: Gallimard, 2002.

VERLAINE, Paul. *Correspondance générale 1857-1885*. Paris: Fayard, 2005.

WERNECK, Maria Helena. “‘Veja como ando grego, meu amigo.’ Os cuidados de si na correspondência machadiana.” In: GALVÃO, Walnice N. e GOTLIB, Nádia B. (org.). *Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ZACHMANN, Gayle. *Frameworks for Mallarmé: the photo and the graphic of an interdisciplinary aesthetic*. Nova York: State University of New York Press, 2008.

ZOLA, Émile. *Oeuvres Complètes*. v. 42, *Correspondance II (1872-1902)*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1969.

